

الشعر العباسي
بين دوافع الإبداع وسلطة النلقي
حتى منتصف القرن الخامس الهجري

الشعر العباسي

بين دوافع الإبداع وسلطة النلقي
حتى منتصف القرن الخامس الهجري

الدكتور

إبراهيم محمد سرهيد الشعباني

الطبعة الأولى

2017م - 1438هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تُنْفَذَ
كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾

سورة الكهف: الآية 109

الإهداء

إلى مَنْ غرسا في نفسي حبَّ العلم (أمي وأبي) وهما

في جوار ربّهما عرفاناً بأجميل.....

وإلى إخواني وأخواتي تقديراً واعتزازاً

وإلى زوجي وأبنائي حباً ووفاءً...

الكاتب

الفهرس

11	المقدمة
15	التمهيد - ماهية الإبداع

الباب الأول دوافع الإبداع

49	الفصل الأول - الدوافع النفسية
51	المبحث الأول/ الخوف (الموت، الشيب)
55	المبحث الثاني/ الغربية مكانية (الاسر، السجن)، زمانية (غربة الذات)
64	المبحث الثالث/ عقدة النقص ومحاولة تعويضها
70	المبحث الرابع/ الشعور بالعظمة
74	المبحث الخامس/ التشاؤم
78	المبحث السادس/ الحزن
90	الفصل الثاني - الدوافع الاجتماعية
92	المبحث الأول/ التكسب
107	المبحث الثاني/ الطبيعة، البيئة
117	المبحث الثالث/ الجواني ومجالس الغناء
139	المبحث الرابع/ مجالس الخمر والمجون
150	الفصل الثالث - الدوافع العقائدية والفكرية
152	المبحث الأول/ الدعوة العباسية
156	المبحث الثاني/ مراثي آل البيت
189	المبحث الثالث/ المعتزلة
166	المبحث الرابع/ نزعة الشعوبية
172	المبحث الخامس/ الزهد والتصوف
187	المبحث السادس/ الزندقة والإلحاد

الباب الثاني الإبداع الشعري وفاعلية التلقي

197	الفصل الأول - الصراع النقدي وفاعلية التلقي
198	المبحث الأول - الإبداع والإتياع
213	المبحث الثاني - الطبع والصناعة
230	المبحث الثالث - عمود الشعر

255	الفصل الثاني – المعنى وفاعلية التلقي
257	المبحث الأول – غموض المعنى ووضوحه
276	المبحث الثاني – خطأ المعنى وصوابه
298	المبحث الثالث – الوفاء بالمعنى
307	الفصل الثالث – المبنى وفاعلية التلقي
310	المبحث الأول/ الجزالة والسلاسة
327	المبحث الثاني/ الدقة والافادة
343	المبحث الثالث/ احكام النسخ

الباب الثالث

سلطة التلقي

365	الفصل الأول – الإبداع الشعري بين الرقابة وجمالية التلقي
365	المبحث الأول/ التلقي، الأهمية وتطور المفهوم
375	المبحث الثاني/ جمالية التلقي
379	المبحث الثالث/ العلاقة بين الإبداع وسلطة التلقي
383	الفصل الثاني – السلطة العامة
383	المبحث الأول/ السلطة السياسية
404	المبحث الثاني/ سلطة الدين
425	المبحث الثالث/ سلطة المجتمع
441	الفصل الثالث – السلطة الخاصة
441	المبحث الأول/ سلطة القارئ، الناقد
458	المبحث الثاني/ سلطة الذات
175	المبحث الثالث/ سلطة المرأة
501	الخاتمة
507	المصادر والمراجع

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه... أما بعد.
فانه حين يَمتلك الإنسان حُبَّ شيء ما فانه يحاول استكشافه، واذ تملكني حُبُّ الشعر العباسي فقد عقدت العزم على ان اكتب فيه ، ولا سيما أني كُتبت في هذا المجال دراسة بعنوان ((الاتجاه النفسي في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري)) فكان ذلك دافعاً آخر لإتمام دراستي النفسية بدراسة دوافع الإبداع الشعري وسلطة تلقّيه لما لهما من ارتباط وثيق. إذ لا بد للشاعر من مُحَرِّك ما يدفعه إلى إبداع الشعر، ولا بد لشعره من ان يحمل بصماته النفسية حزناً أم فرحاً، مدحاً أم هجاءً إلى غير ذلك من أغراض الشعر المعروفة، كما لا بد لمتلقي هذا الشعر من فرض سلطاته - المتعددة الأنواع - على هذا المبدع ليتفاعل مع شعره سلباً أم إيجاباً وبحسب حالة هذا المتلقي النفسية والظروف المحيطة به.

وبعد ان شرعت في الكتابة في هذا الموضوع الموسوم: ((الشعر العباسي بين دوافع الإبداع وسلطة التلقي، حتى منتصف القرن الخامس الهجري)) ، واجهتني صعوبات كثيرة لعل أهمها: ان دراسة الإبداع والتلقي من اصعب الدراسات في العصر الحديث، فما بالك إذا كانت في عصر قديم، إذ يغيب دور الاختبارات التجريبية الحية مع المبدعين أو المتلقين المباشرين - وهو ما يحصل في الدراسات الحديثة - عندما يتوجه الباحثون بأسئلتهم إلى المبدعين انفسهم لمعرفة اثر ذلك الإبداع في نفوسهم وهذا غير ممكن عندما تكون الدراسة في عصر قديم مضى زمانه مثل العصر العباسي مما حدا بي الاعتماد على الأخبار التاريخية والأدبية الواردة عن المبدعين والمتلقين في ذلك العصر في محاولة تحليل النصوص الشعرية ودوافع قولها ومحاولة المتلقين فرض سلطاتهم على المبدع واثار تلك السلطات في إبداع الشاعر. كما ان فهم دوافع الإبداع يحتاج إلى التوغل في كوامن النفس البشرية لفهم عملياتها النفسية الداخلية والقدرة على التحليل والاستنتاج بناءً على تلك المقرونات العقلية غير المرئية.

وهذا ما اوجب على الكاتب الاطلاع على كتب الأدب والنقد القديمة والحديثة كذلك والاطلاع على الآراء الفلسفية القديمة - الاجنبية منها والعربية، في هذه القضية إلى جانب الاطلاع على ما كُتبت في نظرية التلقي بصورتها القديمة ونظرية التلقي والقراءة الحديثة وما تسمى بنظرية (التلقي الجمالي) في محاولة تطبيق بعض اصولها على شعر ذلك العصر، فضلاً عن الاطلاع على مؤلفات علماء النفس ومنهم علماء مدرسة التحليل النفسي. وهذا ما يفسر هذا الكم والتنوع في المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في هذه الدراسة. والتي سنعمد إلى ذكر بياناتها في صفحات المصادر والمراجع من دون ذكر تلك البيانات كاملة في الهامش عند ورودها للمرة الأولى إيجازاً.

كما ان طول المدة الزمنية وهذا الحشد من الشعراء والكم الهائل من الإبداع الشعري الذي ابدعوه في تلك المدة شكّل صعوبة أخرى اصطدم بها الكاتب، الأمر الذي دفع بي إلى تقصي ذلك الإبداع ضمن هذه المدة واشباعه بحثاً وتدقيقاً من جوانب عدة - منها ما هو نظري ومنها ما هو تطبيقي - فعمدت إلى الشواهد الشعرية التي تكرر بعضها - ليس لندرة الشواهد أو قلتها - لكن من اجل اظهار اوجه الإبداع في شعر ذلك العصر الذي يمكن ان يقرأ قراءات متعددة، وتوزعت تلك الشواهد بين الشعراء المشهورين الكبار، والاقبل منهم شهرة بل حتى المغمورين منهم.

كل ذلك كان مدعاة للإطالة والتوسع في الحديث الذي استميج القارئ عذراً عليه لأنني إنمّا سعيت إلى اتحافه بقدر من المعلومات والأشعار التي اکتنز بها العصر العباسي الذي غالباً ما يدفع الكاتب فيه إلى الإسهاب والتوسع سعة الإبداع الذي حملته ذلك العصر.

أما جعل المدة (حتى منتصف القرن الخامس الهجري) فقد كانت مطلب الكاتب بدلاً عن (حتى نهاية القرن الرابع الهجري) لان الكاتب وجد ان القرن الرابع الهجري شهد تطوراً كبيراً في إبداع الشعر وتلقيه ولان عددا من الشعراء ممن كانت لهم إبداعات شعرية متميزة في هذا العصر كانت وفاتهم في القرن الخامس الهجري لذا امتدت المدة حتى هذا التاريخ ليتمكن من دراستهم ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال ابن نباته السعدي (ت 405هـ) والشريف المرتضى (ت 406هـ)، ومنهم من كانت له - فضلاً عن

إبداعاته الشعرية – آراء نقدية مهمة مثل أبي العلاء المعري (ت 449هـ) لا يمكن اغفالها وهي مما يعزز الدراسة ويقويه.

ان هذه الدراسة جاءت على تمهيد وثلاثة أبواب في كل باب ثلاثة فصول ثم خاتمة البحث ونتائجه. وأما التمهيد فقد شكل الإطار النظري العام لهذه الدراسة وذلك بالوقوف على مفهوم الإبداع بين التلقائية والإرادة والتعريف بآركان العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقي) وكذلك معرفة الآراء النقدية القديمة التي تدور حول هذه القضية، ومن ثم الدراسات الحديثة الغربية منها والعربية.

وتحدثت الباب الأول عن دوافع الإبداع في العصر العباسي فكان الفصل الأول عن الدوافع النفسية وضم ستة مباحث جرى الحديث فيها عن: الخوف من الموت، الشيب، والغربة المكانية (الأسر، والسجن) والزمانية (غربة الذات)، والشعور بالنقص ومحاولة تعويضه، ثم التشاؤم، الفحزن. وكان الفصل الثاني عن الدوافع الاجتماعية وضم أربعة مباحث هي التكسب، والطبيعة، والجواري ومجالس الغناء، ومجالس الخمر والمجون. أما الفصل الثالث فقد تناول الدوافع العقائدية والفكرية وفيه ستة مباحث هي: الدعوة العباسية ومراثي آل البيت، والمعتزلة، والشعوبية، والزهد والتصوف، والزندقة والإلحاد.

وتحدثت الباب الثاني عن الإبداع الشعري وفاعلية التلقي من خلال ثلاثة فصول عالج الفصل الأول الصراع النقدي وفاعلية التلقي، وضمّ ثلاثة مباحث هي: الإبداع والاتباع، والطبع والصنعة، وقضية عمود الشعر، أما الفصل الثاني فقد عالج قضية المعنى وفاعلية التلقي وضم ثلاثة مباحث مرتبطة بالمعنى هي: غموض المعنى ووضوحه، وخطأ المعنى وصوابه ثم الوفاء بالمعنى. وعالج الفصل الثالث قضية المبنى وفاعلية التلقي وضمّ ثلاثة مباحث مرتبطة بالمبنى وهي: الجزالة والسلاسة، والدقة والإفادة، واحكام النسيج. وتناول الباب الثالث سلطة التلقي وإثرها في الإبداع الشعري وجاء على ثلاثة فصول أيضاً، الفصل الأول الإبداع الشعري بين الرقابة وجمالية التلقي وفيه ثلاثة مباحث المبحث الأول تناول نظرية التلقي من حيث الأهمية وتطور المفهوم والمبحث الثاني كان في جمالية التلقي، أما المبحث الثالث فقد بيّن العلاقة بين الإبداع وسلطة التلقي. وأفرّد الفصلان الثاني والثالث لسلطات التلقي فتناول الفصل الثاني السلطات العامة على ثلاثة مباحث: السلطة السياسية، والسلطة الدين، وسلطة المجتمع. وأما الفصل الثالث فكان للسلطات الخاصة وعلى ثلاثة مباحث سلطة (الفارئ، الناقد)، وسلطة الذات، وسلطة المرأة (واقعية، متخيلة)، ثم جاءت الخاتمة لتبرز أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

لقد رسمت هذه الدراسة صورة عامة لقضية الإبداع والتلقي وصورة خاصة لدوافع الإبداع وسلطات التلقي واثرها في المنجز الشعري العباسي حتى منتصف القرن الخامس الهجري بشكل جديد، من خلال ربط ذلك التراث – الشعري والنقدي – الخالد، بالنظريات الحديثة في قضيتي الإبداع والتلقي وبالإفادة من التطورات العلمية الهائلة الحاصلة في مختلف العلوم والمعارف ولاسيما في مجال تشريح النفس البشرية ومحاولة ضبط نشاطاتها المختلفة.

فما أحوجنا إلى مثل هذه الدراسات التي تخرج عن الإطار التقليدي الجاف للدراسات التراثية، التي لم يعد يبهنا بريقها ان لم تعزز بشيء من علوم العصر ومبتكراته.

ولا بد من الإشارة إلى ان زوايا النظر في قضية دوافع الإبداع وسلطات التلقي لن تكتمل إلا بدراسات علمية مكثفة ومركزة يتناول فيها الدارسون كل دافع وكل سلطة على حدة أو بتحديد ازمة مختصرة من ازمة الإبداع الشعري الكثيرة التي عرفها تراثنا الخالد على مر السنين، والوقوف على دقائق الامور وجزئياتها فيها. وهو ما ندعو الدارسين إليه في قابل الأيام.

هذا ما جادت به نفسي، فان كنت قد وفقت فهذا ما ارجوه وغاية ما اتمناه – وهو لا شك – توفيق الله وتسدیده، اما ان كان غير ذلك فحسبي اني بذلت جهداً كبيراً في محاولة مني لإثراء الفكر النقدي بإضافة شيء جديد إلى المكتبة الأدبية يرضي المتلقي وينفعه، أما الكمال فأعوذ بالله ان أدعيه، فإنه لله وحده عليه توكلت وإليه أنيب وهو حسبي.

الكاتب

التمهيد

- ماهية الإبداع

يسعى هذا التمهيد إلى تحديد مفهوم الإبداع لغةً واصطلاحاً ومعرفة ماهيته، وتجاذب الآراء فيه بين التلقائية والقصدية، وكذلك التعريف بآركان العملية الإبداعية المبدع (المرسل)، النص (الرسالة)، المتلقي (المرسل إليه)، وبما أن دراستنا تراثية فلا بد من الوقوف على آراء أهم النقاد العرب في قضية الإبداع الشعري قديماً، على أن لا نغفل الآراء النقدية الحديثة للنقاد الغربيين أو العرب على حد سواء علماً بهذه الطريقة – أي ربط الماضي بالحاضر والقديم بالحديث – نتوصل إلى فهم دقيق لهذه العملية التي ما زالت إلى يومنا هذا يُلْقَى شيء من الغموض.

ومن أجل أن يكون هذا التمهيد إطاراً نظرياً عاماً لهذه الدراسة التي تقتضي سبر أغوار النفس البشرية لمعرفة العمليات المعقدة التي تعتري فكر الشاعر ووجدانه، والحالة النفسية التي يكون عليها لحظة الإبداع، كذلك معرفة الدوافع المباشرة وغير المباشرة التي تدفعه إليه. والكشف عن ذلك التناغم الخفي الذي يكون بين المبدع والمتلقي ومدى نجاح هذا المبدع في نيل رضا المتلقي لأن هذا الرضا يترتب عليه أمور كثيرة – ظهرت بجلاء في العصر العباسي بخاصة – إذ ارتبط هذا الرضا والقبول لإبداع الشاعر، بمكاسب مادية ومعنوية كبيرة بخلاف الرفض والاستهجان لانهما سيفضيان إلى خمول قدر الشاعر وحرمانه من المكاسب وإبعاده عن المجالس مما يؤدي إلى إنكفائه على ذاته. ولنا قبل أن نخوض في تلك الآراء أن نقف على مفهوم الإبداع.

مفهوم الإبداع:

غالباً ما يعبر الإنسان عن قبوله للأشياء واستحسانه لها بقوله: «هذا بديع»، ولنا أن نعود إلى بعض المعجمات لنكشف عن المعنى اللغوي لمادة (بدع) لنكشف عن سبب ذلك. جاء في لسان العرب: «بدع الشيء يبدعه بدعاً وأبدعه: أنشأه وبدأه... والبدع والبدع: الشيء الذي يكون أولاً... وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال»⁽¹⁾. أما في أساس البلاغة فإن الزمخشري يشير إلى معنى آخر (مجازي) جاوز الأصل إلى دلالة أخرى إذ قال: «أبدع الشيء وأبدعه: اخترعه... ويقال أبدعت الركاب إذا كلت وحقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع... ومن المجاز أبدعت حُجَّتُكَ إذا ضَعُفَتْ»⁽²⁾.

وإذا نظرنا في التعريفين عند ابن منظور والزمخشري فسنجد أن ابن منظور لا يفرق كبير تفريق بين بدع وأبدع غير أنه يقرر في نفس الوقت أن ابتدع تعني استنبط وهو الاحداث الذي هو الإبداع ومثله الزمخشري لا يفرق بين بدع وابتدع بل لا يفرق بين

(1) لسان العرب: مادة (بَدَعَ).

(2) أساس البلاغة، باب (بدع).

الإبداع بمعنى الاختراع والإبداع بمعنى الكلال فالكلال هو الإتيان بأمر حادث بديع أي الإبداع نفسه.

أما اصطلاحاً: فهو انتاج شيء ما في مجالات الآداب والفنون والعلوم على ان يكون هذا الشيء جديداً في صياغته وان كانت عناصره موجودة من قبل ويتسم بالطرافة والمرونة والمهارة⁽¹⁾. وقديماً فرّق ابن رشيق (ت 456هـ) بين المعنى الاصطلاحي لكل من الإبداع والاختراع لأنه يرى - وان كان معناهما في العربية واحداً - فان الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق اليها والاتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع: اتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله⁽²⁾. وكثيراً ما تردد في المعنى الاصطلاحي للإبداع انه: «ايجاد شيء ولكن لا على مثال»⁽³⁾. والإبداع عامة ليس محدوداً بالشعر أو الرواية أو القصة أو المسرحية، وليس محدوداً بالموسيقى أو الفنون التشكيلية أو الفلسفة أو الرياضة، مع ان الإبداع يتسع مع النشاط البشري في الانتاج الثقافي المكتوب أو الشفهي في سائر الميادين والمجالات التي يمارس فيها ذلك النشاط البشري.

لكن السائد في الخطاب الفكري والنقدي والأدبي الموروث والمعاصر تغليب الإبداع الأدبي على ما سواه، بل ان حظ الشعر كان هو الغالب في الموروث⁽⁴⁾. والإبداع الأدبي لغة يمتزج فيها الخاص والعام والذات بالموضوع بشكل فريد ومتميز يضع فيها الكاتب أو الشاعر بصماته فتنتقل اليها افكار هذا المبدع وعواطفه وخيالاته بشكل فريد ومتميز، بلغة تمتاز بالابتكار والادهاش⁽⁵⁾.

وكلمة الإبداع لا تدل على المبدع حسب، بل هي اوسع من ذلك بكثير فهي «كلمة شاملة لكل ما يتعلق بانتاج العمل الفني من بواعث ومهيئات وعملية خلق وتوليد وعلاقة بالنص»⁽⁶⁾. وسنورد بعض التعريفات والمفاهيم للإبداع عند باحثين غربيين وعرب تعزيزاً لفهم ماهية الإبداع. فمن الغربيين:

عرفه (شتاين) بأنه: «عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما أو تتقبله على انه عمل مفيد»⁽⁷⁾.

وعرّفه (سيمبسون) بأنه: «المبادرة التي يبدعها الشخص بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير إلى مخالفة كلّيّة»⁽⁸⁾.

وعرّفه (كلويفر) بأنه: «استعداد الفرد لتكامل القيم والحوافز الاولية بداخل تنظيم الذات والقيم الشعورية وكذلك تكامل الخبرة الداخلية مع الواقع الخارجي ومتطلباته»⁽⁹⁾.

(1) ينظر الإبداع والشخصية: 21.

(2) العمدة في محاسن أهل الشعر وآدابه ونقده: 265.

(3) مبادئ علم النفس العام: 267.

(4) ينظر الإبداع: 9.

(5) ينظر علاقة النقد بالإبداع الأدبي: 15.

(6) مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: 13.

(7) 4 ، 5) نقلا عن الإبداع في الفن: 10 ، نفسه: 10 ، نفسه: 10.

ومن الباحثين العرب: يرى (احمد اليابوري): «ان مفهوم الإبداع يشمل حقولاً أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءاً منها، ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والانسان»⁽¹⁾.

ويميل (محمد برادة) إلى تحديد الإبداع على النحو الذي ذهبت إليه كتابات نقدية حديثة «أثرت استعمال الإنتاج الأدبي - الإنتاج الفكري - الإنتاج الفني دلالة على ان كل عملية مهما كان فيها من تجديد وابتكار لا تخلو من كونها تقوم على مادة ووسيلة انتاج، أي على مجموعة من العلاقات تجعل الفرد المنتج فكرياً - ادبياً - فنياً مندمجاً في مجتمع ما في شروط معينة»⁽²⁾.

ويرى (حنا عبود) أن الإبداع ما هو إلا «نزوع استعلائي سلطوي يتوسل النقص والتكميل والاضافة والابهار ويتجسد في عمل أو في مجموعة من الاعمال ويظل مشروعاً تنظيرياً ما لم يتجسد في كيان لفظي أو مادي»⁽³⁾.

الإبداع الشعري بين التلقائية والقصدية

حظيت دراسة الإبداع الشعري باهتمام بعض الفلاسفة ونقاد الأدب وعلماء النفس، من خلال دراسة ما يتصل بنفسية الشاعر وتكوّن شخصيته، وصفاتها، التي ادت إلى تميز هذا الشاعر عن سواه في إبداع الشعر، وكذلك دراسة نتاجه الإبداعي وحالته النفسية - لحظة إنتاجه ذلك الإبداع - ما بين سكون مطبق أو قلق واضطراب وتصرفات اقرب إلى الجنون، وهيام في اودية الإلهام فمن وسط هذه الأجواء يكون الإبداع في الشعر لان «الشعر ذلك الوعي الذاتي الاولي للانسان انما جاء مشاركة انفعالية جمالية للجماعة تعبيراً عن الاستجابة لحاجات روابطها المعيشية، ليس استجابة الغريزية وحسب، كذلك جاء الإبداع»⁽⁴⁾.

فراح هؤلاء الفلاسفة والنقاد والعلماء يفترضون الفرضيات، ويفسرون الظواهر بل ربما توجهوا بأسئلتهم إلى المبدعين انفسهم للوقوف على سر إبداعهم⁽⁵⁾. والأوقات التي

(1) النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث ضمن مجموعة مقالات عن الإبداع (احمد اليابوري): 115، 206

(2) في الإبداع والنقد: 11 ؛ وينظر مقالته ضمن مجموعة مقالات عن الإبداع: 120 وما بعدها.

(3) في الإبداع والنقد: 13.

(4) قضايا الإبداع الفني: 23.

(5) من اهم تلك الدراسات الحديثة (الحية) في الغرب: دراسة م. ر. ريدلي الناقد الانكليزي المعروف لمسودات قصائد (جون كيتس) وهو من اكبر الشعراء الرومانسيين في اللغة الانكليزية، واهم الدراسات العربية دراسة د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة إذ درس عملية الإبداع الشعري عند عدد من الشعراء المعاصرين له في الأربعينات من هذا القرن وذلك بتوجيه اسئلة مباشرة لهم عن كيفية إبداعهم القصائد الشعرية، ينظر دراسة ريدلي في الفصل الثالث من الأسس النفسية للإبداع الفني: 94.

ينثال فيها الشعر عليهم إنثيالاً من تلك التي يستعصي فيها على احدهم نظم بيت واحد منه، كذلك بحث هؤلاء حال الشعراء - وهم في غمرة الإبداع الشعري - من تعب ومشقه أو لذة ومتعة، وتساءلوا: أبفكر هؤلاء الشعراء - وهم اثناء الإبداع - في متلقي أشعارهم وما يناسبهم ويرضي اذواقهم؟ أم ان جهدهم ينصب على العمل الذي يتخلق بين ايديهم لا يغادرونه⁽¹⁾.

فما دوافع الإبداع الشعري وكيف تتم هذه العملية؟

إن النظرية القديمة للإبداع ترجع هذه القدرة إلى (الإلهام) ولعل جذورها تعود إلى فلاسفة اليونان القدماء، وأوضح صورة نجدها عند افلاطون إذ نجد في محاوره (ايون) التي يتحدث فيها عن الإلياذة و(هوميروس) يقدم فكرته القائلة بان العبقرية إلهام بقوله إن «الشاعر كائن أثيري مقدس، ذو جناحين لا يمكن ان يبتكر قبل ان يُلهم فيفقد صوابه وعقله. وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر»⁽²⁾. كما ان اليونانيين وبناءً على اسطورة قديمة يعتقدون أنَّ للفنون ربّات وأنَّ كبير الآلهة (زيوس) له تسع بنات، هُنَّ ربّات الفنون... فللشعر ربّة وللخطابة ربّة، وللدراما ربّة، والكوميديا ربّة⁽³⁾. ومن وحي هذه الأسطورة فان الآلهة هي من تهب الشاعر قدراته الإبداعية أو ربما تسلبها منه «إن الإله يهب الشاعر القدرة على قول الشعر ويلهمه ويوحى إليه، فيأتي بالعجيب الغريب المبدع، إذا رضيت الآلهة عن الشاعر جود، وإن صدّت توقف، حتى إذا استنشر العجز أو رأى نفسه مُقَدِّماً على أمرٍ عظيم توسل إليها واستعطفها واستعان بها»⁽⁴⁾.

وكون العقل البشري - ومنه العربي - قديماً لم تكن له القدرة على التوصل إلى فهم دقيق لكثير من الظواهر الكونية والسلوكيات الإنسانية فقد عزاها إلى قوى غيبية، لكن الملاحظ ان العرب قد حدّوا هذه القوى وسمّوها، ووصفوها وجعلوا لها عوالم مستقلة واماكن يسكنون فيها⁽⁵⁾. واستعمل العرب لفظتي (الجن والشياطين)⁽⁶⁾. فالإلهام عندهم «نابع من الذات الداخلية عن طريق هاجس خفي، أو قوى روحية خارقة تحرك مشاعر المبدع ليتّرجم ما تملّيه عليه هذه الشياطين، فيرتبط بذلك إبداعهم الشعري ارتباطاً وثيقاً بارجاع

(1) ينظر العاطفة والإبداع الشعري: 47.

(2) نقلاً عن مشكلة الفن: 145.

(3) ينظر فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمالية: 154.

(4) مقدمة في النقد الأدبي: 30.

(5) موضحٌ بالبادية كثير الجن وهو أشهر مساكنهم عند العرب واليه نسبوا كل شيء تعجبوا من حدقه أو جودة صنعته فقالوا عبقرى. ينظر: لسان العرب، مادة: عبقر.

(6) الجن: نوع من المخلوقات سمّو بذلك لخفائهم عن الأبصار واستتارهم عن الناس فلا يرون، ينظر: لسان العرب: مادة جن، والشياطين: هم العتاة المتمردون من الجن والانس والدواب والأصل في المعنى البعد والاعوجاج والالتواء، وسمي الشيطان شيطناً لتمرده وبعده عن الصواب وانحراف قصده عن الحق. ينظر: لسان العرب: مادة (شطن).

مصدره إلى الإلهام»⁽¹⁾. وإلى ذلك يشير أبو العلاء المعري (ت 449هـ) بقوله: (من الطويل)

وَقَدْ كَانَ أَرْبَابُ الْفَصَاحَةِ كُلِّهَا رَأَوْا حَسَنًا عَدُوَّهُ مِنْ صَنَعَةِ الْجِنِّ⁽²⁾

واستخدم العرب عدداً من المصطلحات لتحديد طبيعة العلاقة بين الشعراء من جهة والشياطين من جهة أخرى منها مصطلح (الإلقاء) وهو فعل مادي، إذ تجمع القوة الغيبية الشعر في قبضتها وتلقيه في فم الشاعر إلقاءً ينطق به⁽³⁾.

ويسمى أحياناً (الإلهام) أو (الوحي) فالإلهام: التلقين والهمه الله تعالى خيراً لَقَّنَهُ إِيَّاهُ⁽⁴⁾. ونجد في نصوص أخرى لفظة (التأييد) بمعنى ان الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ويرادف ذلك ايضاً لفظة (الاعانة)⁽⁵⁾. وهناك أيضاً – وان كان على نطاق ضيق – مفهوم (الكشف) وهو مفهوم صوفي يدل على الهام الفيض وهو يضعنا في علاقة مباشرة مع الله، فلكما ارتقت الذات تكشفت لها المعارف، وإذا بلغت حضرة العلم كان عليها التلقي فحسب⁽⁶⁾.

والملاحظ أن الفكرة العربية تطابق الفكرة الإغريقية القديمة من ان الشعر الهام من قوى غير منظورة وان لكل شاعر (رئي) أو (ردف) يلهمه الشعر، أو شيطان يوسوس في خلده بأعذب الالحان⁽⁷⁾. وهو ما يشير إليه الجاحظ (ت 255هـ) اشارة واضحة عندما قال: «فإنهم يزعمون ان مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»⁽⁸⁾. لكن قول الجاحظ (يزعمون) يعني انه يشكك في هذا الامر وهو ما حدا به إلى ان يدحضه في مكان آخر من كتابه حين قال: «أصل هذا الأمر وابتدأه ان القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة... ولاسيما مع قلة الاشغال والمذاكرين... واذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتفضت اخلاطه فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع»⁽⁹⁾. ثم يقول: «فصار احدهم حين يتوسط الفيافي وتشتمل عليه الغيطان في الليالي الحنادس فعند أول وحشة وفزعة... وقد رأى كل باطل، وتوهم كل زور وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذاباً نفاجاً وصاحب تشنيع وتهويل فيقول في ذلك من الشعر على حسب هذه الصفة فعند ذلك يقول: رأيت الغيلان وكلمت السعلاة»⁽¹⁰⁾.

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 46.

(2) شروح سقط الزند: 14.

(3) ينظر مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: 54.

(4) القاموس المحيط: 116.

(5) ينظر مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: 54.

(6) نفسه: 75.

(7) ينظر الشعراء نقاداً: 12.

(8) كتاب الحيوان: 433/6.

(9) كتاب الحيوان: 445/6.

(10) نفسه: 446/6.

وهكذا فإن هذه النظرة التي تعزو عملية الإبداع الشعري إلى ربّات الشعر عند اليونان، وشياطين الشعراء عند العرب لاقت اعتراضات منذ القدم أما حديثاً فإن هذه النظرية «بدأت تتكشف حقيقتها على يد العقلانيين الذين لم يُسلّموا بالطريقة نفسها التي تقبلها القدامى، لأن تطور طبيعة البحث تقتضي التمعن في الشيء والتقصي في حقيقته، إلى أن يأتي على الصورة التي يرتضيها العقل ويتقبلها المنطق»⁽¹⁾. لذلك فقد شكك كثير من الباحثين بهذه النظرية بل انكرها بعضهم ومنهم الدكتور عبد القادر فيدوح إذ يقول: «لا أساساً لشياطين الشّعَر من الصّحّة في شيء»⁽²⁾.

إن هذا التذبذب في اسناد عملية الإبداع الشعري إلى الإلهام من عدمه ينسحب أيضاً على الدراسات الغربية ومما قاله (دلاس كنمار) في مسألة الإبداع ونسبتها إلى قوى خارقة أو مصادر لا شعورية لا يمكن تحديدها حتى من المبدعين أنفسهم إن الإبداع هو: «الطريق الغريب الذي تنصب منه الأفكار الجديدة، والمكتشفات العجيبة على العبقري من حين إلى حين، نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه ولا يستطيع العقل البشري أن يدرّكه»⁽³⁾. كما إن (كولريج) ممن غالوا في انكاره للجهد والارادة في إبداع العمل الفني⁽⁴⁾.

بينما يقلل فريق آخر من العلماء من أهمية الإلهام ويؤكدون دور الإرادة والجهد في الإنتاج الإبداعي إذ يرى (أديسون) إن الإبداع فيه واحد في المائة فقط من الإلهام وتسع وتسعون بالمائة عرق متصبيب، ويلغي (ادجار آلان بو) - الشاعر والقاص الأمريكي - دور الإلهام تماماً وإن الشاعر يرتب خطواته القريبة والبعيدة في عملية إرادية موجهة فهو يشعر بما يريد⁽⁵⁾.

إن لحظات الإبداع الشعري تختلف وتتباين من شاعر لآخر - بل حتى عند الشاعر الواحد - فمن لحظات يبدع فيها الشاعر أبياته بكل طلاقه وسلاسة وانسيابية إلى لحظات يعتري فيها الشاعر اضطراب شديد ويكتنفه الغموض فيقوم بالشطب والحذف والتغيير والتبديل في نتاجه الشعري مما يوحي بحالة من الصراع الداخلي تنم عن معاناة بسبب صعوبة تلك التجربة، وما هنا فإنه لا يمكن التسليم «بان الإلهام يكفي لتفسير عملية الإبداع، فهو إن استطاع أن يفسر لنا لحظات الانسياب والطلاقة فسيعجز عن تفسير لحظات المقاومة والاضطراب»⁽⁶⁾.

ويبقى الأمر محيراً فلم يستطع العلماء والباحثون في هذا المضمار أن يصفوا لحظة من أن الإبداع وصفاً مقنعاً مهماً امتلكوا من قدرات معرفية يرى (وليامز) أن: الإبداع أمرٌ يَعزّ وصفه... ففي لحظات ما يشعر المرء خلالها أن الفعل الإبداعي صار طوع بنانه وقد هبطت على ذهنه أو شغّ ذهنه بشرارة أو قبس منه... وفجأة يخبو كل شيء... وفي أحيان

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 51.

(2) نفسه: 51.

(3) نقلاً عن شياطين الشعراء: 31.

(4) نقلاً عن الإبداع في الفن والعلم: 27.

(5) ينظر نقلاً عن الإبداع في الفن والعلم: 23 - 24.

(6) ينظر نفسه: 27.

يبدو أن إقتناص الإبداع سهل وفي متناول اليد، لكن هذه السهولة لا تلبث ان تصبح اثراً بعد عين فتتبد على نحو يستعصي على الفهم⁽¹⁾.

أركان الإبداع:

أركان الإبداع ثلاثة: المرسل – الرسالة – المرسل إليه⁽²⁾. ويمكن ان نطلق على كل منهما تسميات عديدة فالمرسل مثلاً يمكن ان يكون: المبدع، الباث، المؤلف، المتكلم... وغيرها، ومثله المرسل إليه يمكن ان يكون: المتلقي، المستقبل، القارئ، المخاطب... ولعل اعتماد تسميه المبدع – النص – المتلقي هي أكثر انسجاماً مع دراستنا هذه كونها تتحدث عن الإبداع والتلقي، فالمبدع هو من يرمي ببذرة الفكرة فتتوغل بطاقته الدنياميكية في معترك الخلق الأدبي، وللوعي دورٌ مهم في شخصية المبدع وتفضيله على سواه وهو يتميز بالقوة والمعرفة والموهبة وخصب الخيال ورقة الاحساس ودقة الملاحظة⁽³⁾.

ومضى الدارسون في محاولة لتحديد شخصية المبدع من خلال عدد من السمات الشخصية مع انها لا تمثل حدود فاصلة بين سمة واخرى بل هي مترابطة مع بعضها ومنها: ان يمتلك المبدع النزوع القوي إلى الجمالية الشخصية والقدرة على اكتشاف المشكلات والميل القوي إلى التفكير بمنطق المتضادات والمتناقضات والاستعداد للمخاطر والبحث عن الاثارة وان يصنع من إبداعه عالماً خاصاً به يهدف إلى تحقيق ذاته⁽⁴⁾.

وليس بالضرورة ان يحوز الشخص جميع هذه السمات ليكون مبدعاً لكن كلما زاد نصيبه منها كان أكثر ابداعاً، فالمبدع ليس واحداً في صفاته فهناك من يكون حضوره طاعياً في العمل وهناك من هو خاملٌ، ومنذ القدم كان هناك ربطٌ بين النص ومبدعه أو بين الشعر ومصدره فعندما تحدثُ الباقلاني عن وقع الكلام في القلوب وتمكنه من النفوس بيّن أن ذلك يعود لسببين هما: النظم، والمصدر الذي نبع منه فقال: «ويحسب ما يترتب في نظمه ويتنزل في موقعه، ويجري على سمته مطلعته ومقطعه يكون عجيب تأثيراته وبديع مقتضياته وكذلك على حسب مصادره يُتصوّر وجود موارده»⁽⁵⁾. كما قال: «قد ينبئ الكلام من محل صاحبه، ويدل على مكان متكلمه وينبه عن عظيم شأن أهله، وعلى علو محله... وانت تعرف لقول المتنبي»⁽⁶⁾ (ت 354هـ) (من البسيط)

فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبِدَاءُ تُعْرِفُنِي وَالْحَرْبُ وَالضَّرْبُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ⁽⁷⁾

هكذا يربط النقد القديم النص بصاحبه لا ليدرس دوافع الإبداع فحسب بل ليبين بصمات الأديب على أدبه وكيف تتجلى الحالة النفسية على الشعر فتمنحه الخصوصية

(1) نقلاً عن التجربة الإبداعية: 9.

(2) ينظر نظرية التواصل عند (رومان جاكسون): 36.

(3) ينظر فلسفة الأدب والفن: 249.

(4) ينظر التجربة الإبداعية: 10.

(5) إعجاز القرآن: 277.

(6) نفسه: 277 – 278.

(7) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 85/4 وفيه (السيف والرمح) بدلاً من (الحرب والضرب)..

والفرادة وبذلك يصبح ما يصدر عن المتنبي مثلاً يدل على المتنبي⁽¹⁾. فهو يدل على وجوده كما يدل على عبقريته كقوله: (من البسيط)
أنا الذي نظر الأغمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم⁽²⁾

إذن تبقى صلة النص بمبدعه قوية ولاسيما في الشعر الوجداني لان الشاعر يتحدث عن إحساساته فيكون النص تعبيراً عن تجربته الذاتية في الحب، أو الكره، أو الغضب، أو الرضا، أو سوى ذلك بينما تضعف تلك الصلة بل تختفي أحياناً عندما يكون النص موضوعياً بحثاً فإن شخصية المبدع عندها ستراجع ليتقدم نصه إلى الامام⁽³⁾.

فالنص يمثل الرسالة وهي ركن اساسي من عملية الاتصال فيقدر ما تملك الرسالة من عناصر الجدة والاصالة بقدر ما تؤدي وظيفة ذات فعالية افضل والرسالة التي تحوز على رضا المتلقي والتي يبحث عنها هذا الاخير تكتسب قيمتها من جملة شروط أو خصائص تتصف بها، واهمها ان تكون حائزة على درجة من المصادقية تساعد على ان تكون مقنعة، وان تكون البساطة احد اهم صفاتها، ولا بد من تدعيمها بالامثلة واستخدام الرموز التي تحمل المتلقي على الاهتمام وتحرك فيه رغبة الاكتشاف وتحفز فيه دافع الفضول لمشاركة المرسل في فك رموز الرسالة وما تنطوي عليه من معان⁽⁴⁾.

ويرى (رولان بارت) ان سبب خلود النص هو اقتراحه على القارئ معانٍ متعددة في لحظات متجددة⁽⁵⁾. فالنص له القدرة على احداث رد الفعل، وتحريك السواكن ولاسيما إن كان هذا النص مفتوحاً ممن تحتمل معانيه عدة وجوه واحتمالات وتأويلات على العكس من النص المغلق - أو النص الفقير - الذي لا يحتمل إلا وجهاً واحداً من وجوه الشرح لذلك فهو مغلق على التأويل⁽⁶⁾. والنص الجيد هو الذي يحمل في طياته شيئاً من تكوين المبدع النفسي وحياته الشخصية وشعوره ولا شعوره وذاته المنتجة، كذلك شيء من وعيه، من رؤيته ووعيه الجمعي والأجمعي.

ويرى (محمد بنيس) أننا مع النص بإزاء ذات أخرى غير ذات المبدع، ذات مستقلة بقدر ما هي متجددة في رحم معين تلك هي ذات الكتابة وهي ذات «تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسات وهي بذلك ذات مادية غير محايدة... وهي اجتماعية تحترف الانشقاق والنقصان»⁽⁷⁾. ان مثل هكذا نصوص التي نشأت في رحم الحرية هي التي طاولت الزمن وظلت تحتفظ بقوة التأثير وتُمارس فعلها الإبداعي على مر السنين وهذا ما يفسر خلود إبداع المتنبي وامثاله ممن غدوا نصوصهم عصارة ارواحهم فماتوا لكن إبداعهم ما زال ينبض بالحياة.

(1) ينظر النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري: 479.

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 83/4.

(3) ينظر من صور التلقي في النقد العربي القديم: 4.

(4) ينظر التجربة الإبداعية: 13.

(5) نقلاً عن في الإبداع والنقد: 36.

(6) ينظر من صور التلقي في النقد العربي القديم: 60 .

(7) حادثة السؤال: 39.

ومثلما هناك صلة تربط النص بمبدعه فان هناك صلة تربطه بالمتلقي فاركان العملية الإبداعية لا يمكن الحديث عنها بشكل منفرد بل يجب ان نَظْفُر أطراف القول فالنص وهو الرسالة التي ارسلها المبدع مازالت تبحث عن التلقي والنص هو نقطة اللقاء بينهما، فالمتلقي وهو الركن الثالث المهم من أركان عملية الإبداع الشعري ولولاه لما كان هناك إبداع حتى لو صار الشاعر هو المتلقي الوحيد لشعره، إلا اننا نجد هناك من يببالغ في اهمية المتلقي إلى حدّ أن يلغي المبدع ويجعل النص مرتين بالمتلقي وحده وهذا غير منطقي، صحيح أن المتلقي جزء من العملية الإبداعية وانه في اثناء تلقيه العمل الأدبي تثار عواطفه واحساساته وتنبعث ذكرياته ويطلق العنان لخياله لكنه مع ذلك كله لا يمكن أن يمثل العملية الإبداعية بمعزل عن النص ومبدعه، فالنص المبدع تتلون مخرجاته بمعارف المتلقي وبحالته الوجدانية وبمعتقداته وتوجيهاته... فالنص هنا يكون دلالات تستثير دلالات أخرى ووجوده يمثل قوة أو كموناً ينتقل بفعل عمليات داخلية إلى حالة من حالات الوجود⁽¹⁾. هذا ان لم يكشف النص عن مكنوناته دفعه واحدة ومن المرة الأولى وهي حالة سلبية في الإبداع تُحوّل هذا النص إلى وثيقة مكانها الأرشيف⁽²⁾.

اما متى كان النص مغلقاً وكان المتلقي منتجاً - أي غير مألوف - كأن يكون ناقداً أو شاعراً أو مثقفاً ثقافة أدبية عالية فانه بإمكانه ان يولد نصاً يضاهي النص الإبداعي الأول ليرسله من جديد إلى متلقين جدد. ان هذا المتلقي الإبداعي هو الذي «يتفاعل مع النص فيتأثر به ويؤثر فيه لينتج نصاً على النص الأول أو يصدر حكماً يوجه فيه المبدع أو المرسل إلى مسلك فني يتوافق مع ما يحسبه هذا المتلقي هو الصواب أو هو مَكْمُنُ البلاغة والتأثير»⁽³⁾. لذلك فان نظرية الاستقبال الحديث غالباً ما تطالب باقلاق وعي المتلقي ومفاجأته لان هذا يساعد على تقبّل النص إذا كانت هناك مشاركة نفسية بين المبدع والمتلقين⁽⁴⁾.

اذن فالعلاقة بين أركان العملية الإبداعية علاقة وثيقة لا يمكن فك عُراها انما يُقَوّي الواحد منها الآخر، فسلطة المتلقي ورقابته على المبدع تقتضي منه اليقظة والحذر كما انها دافع له لابتكار اساليب جديدة في إبداع نصوصه الشعرية ولعل العرب قديماً قد توصلوا إلى هذه النتيجة وهو ما يفسر اهتمامهم بالمتلقي أياً كانت منزلته ووضعوا أصولاً لمخاطبة المتلقين بصفات محددة ومراعاة مقتضى الحال، مثلما اهتموا بالمهيات النفسية التي تعين المتلقي وتهيئ له قبول الإبداع الشعري واستحسانه مثل مقدمات القصائد وخواتيمها.

الآراء النقدية القديمة:

لوعدنا إلى النقد العربي القديم لوجدنا كثيراً من الصور التي تعيننا على فهم قضية الإبداع الشعري وتلقيه منها آراء على شكل محاورات شفهية ورد ذكرها في كتب الأدب،

(1) ينظر: التجربة الإبداعية: 49.

(2) نفسه: 49.

(3) من صور التلقي في النقد العربي القديم: 62.

(4) ينظر استقبال النص: 73.

ومنها نصوص مكتوبة موجهة إلى من يروم الإبداع الشعري لعل أقدمها وأكثرها أهمية صحيفة بشر بن المعمر (ت 210هـ) فنظرة فاحصة في تلك الصحيفة كفيلة باعطاء صورة واضحة عن فهم القدماء لتلك العملية ومراحلها إذ يقول (بشر) في أول صحيفته: «خُذْ مِنْ نَفْسِكَ سَاعَةَ نَشَاطِكَ وَفَرَاغَ بَالِكَ وَاجَابَتَهَا إِنَّاكَ فَان قَلِيلَ تِلْكَ السَّاعَةِ أَكْرَمَ جَوْهَرًا وَأَشْرَفَ حَسْبًا، وَأَحْسَنَ فِي الْأَسْمَاعِ، وَأَحْلَى فِي الصُّدُورِ، وَأَسْلَمُ مِنْ فَاحِشِ الْخَطَا...»⁽¹⁾.

ولعل أهم ما يميز هذه الصحيفة انها تعنى بشيئين اولهما: وقت الإبداع وعوامله، والثاني: منازل الإبداع واصناف المبدعين فوقت الإبداع عنده وقت عملي القيمة فيه للفعل والانتاج، وليس المقياس طول الزمن وقصره. وعوامل الإبداع عنده ثلاثة: النشاط، وفراغ البال، واجابة النفس ولانه يرى ان اجابة النفس خير من الكدِّ والمطاوله والمجاهدة لذا فانه يفتتح المقطع الأول من صحيفته بالحضن على الافادة من تلك الساعة ساعة النشاط وفراغ البال واجابة النفس⁽²⁾.

ان بشراً يعتقد ان بإمكان البليغ افهام العامة معاني الخاصة مما يدل على تجاوزه القول بجعل الكلام على اقدار المستمعين فهو يلح كثيراً في قضية التوصيل والتأثير في المتلقين وعلى دور المبدع في هذه القضية لذا نجده يقول: «فان امكنك ان تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مدخلك واقتدارك على نفسك ان تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الاكفاء فانت البليغ التام»⁽³⁾.

ولا يستند بشرٌ إلى فكرة التوصيل والتأثير حسب، بل أولى أهمية قصوى للعفوية والتلقائية لان صاحب المنزلة الأولى عنده هي في أول النظر وأول التكلف وأول وهلة وهي لا تكون إلا بالسماح والمواتاة واللطف اما ذلك الإبداع الذي يأتي بعد جهد وتكلف ومعاودة فهو عنده بالمنزلة الثانية وهذا الفهم لهاتين المنزلتين يكشف عن إدراك واضح للعمليات النفسية الكامنة وراء فعل الإبداع⁽⁴⁾.

اما ان احسَّ الشاعر ان الشعر لا يؤاويه في الحالين فانه ينصحه بترك المحاولة حتى تستريح نفسه وتطمئن وتستعيد قواها، وهذه المرحلة قال بها علماء النفس لاحقاً واسموها (مرحلة الاحتضان) وهي مرحلة تتيح للمبدع ان يحرر تفكيره احياناً، في الافكار الجديدة التي لا تتفق مع هذا النسق القديم، وكذلك فانها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها وعلى ابراز بعض العناصر دون غيرها إذ من المعروف ان العدول عن التفكير في مشكلة ما حيناً من الوقت يحرر الذهن من الوجهة النقدية التي كان ينظر بها إلى المشكلة ويعيد إليه نظارته النقدية بحيث يصبح قادراً على

(1) البيان والتبيين: 135/1.

(2) ينظر: قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعمر: 136 – 137.

(3) البيان والتبيين: 136/1.

(4) ينظر: قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعمر: 137.

ادراك عناصره الجديدة التي برزت في صورة جديدة هنا يسطع نور الاستبصار وهو مرادف للالهام أو لحظة الإشراق⁽¹⁾.

لقد فهم بشر قضية الإبداع فهماً عقلياً علمياً استجاب فيه لهوى النفس وشهوتها فعبّر عنه بالفاظ واضحة غير معقدة تتناسب مع بساطة فهمه له، إذ هو عنده شيءٌ كامن في النفس له شروطه وله معوقاته وهو عنده «حالة فعل أنساني يباشرها الإنسان بنفسه وتقوم على العمل والصناعة وتحتاج إلى قوة ونشاط وفراغ بال وإجابة نفس، وليس الإبداع عنده حالة تلقى إلهام تقوم على الانجذاب والغيوبة والاستلاب وتحتاج إلى رقية أو سحر كيما تُستحضر»⁽²⁾.

ويمكن تلمس آراء ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) في كتابه (عيار الشعر) لان موضوع الكتاب اصلاً يدور حول عملية إبداع الشعر والأدوات التي تعين عليه وان علم الشعر ليس منبث الصلة بمفهوم الإبداع بل الصلة بينهما حميمة وما حديثه في هذا الكتاب عن نظم الشعر إلا حديث عن إبداعه وليس للامر علاقة بعلم العروض كما قد يفهم⁽³⁾.

ان مفهوم الإبداع عند ابن طباطبا يقوم على فكرة الطبع ويفضي إلى علم نفس الملكات القديم، ويؤكد أهمية فكرة النظم والنسق جوهرًا لفهم الشعر، ولكنه قبل ذلك يذكر الأدوات التي يجب على الشاعر إعدادها قبل ان يخوض تجربته الإبداعية وهذه الأدوات هي: المعرفة اللغوية، والرواية الأدبية والمعرفة التاريخية بايام الناس وانسابهم ومناقبهم ومثالبهم والمعارف الجمالية المتخصصة في مذاهب العرب في الشعر وفنونه وأصباغه ثم يضيف العقل، وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها⁽⁴⁾.

فبإضافة العقل إلى هذه الأدوات فانها ستكون على نوعين: معرفية، وعقلية فاما المعرفية المكتسبة فهي التي ذكرها في الأربعة الأنواع والتي يكون دورها تنمية القدرات، واما غير المكتسبة وهي الطبيعية التي وهبها الله للإنسان فيمثلها العقل. ومن هنا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع الفني عند ابن طباطبا بالعودة إلى فكرة الطبع والملكة واثرها. اما لحظات الإبداع عنده فيجملها بقوله:

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله فاذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً لما تشتت منها»⁽⁵⁾.

(1) الإبداع في الفن والعلم: 32.

(2) قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر: 140.

(3) ينظر عيار الشعر: 6.

(4) (2، 3) ينظر عيار الشعر: 7، نفسه: 7، نفسه: 8.

هكذا فان معالجة ابن طباطبا للعملية الإبداعية تكون على مراحل منها ما يسبق الإبداع وهي أدواته، ومنها ما هو في أثناء الإبداع وهي لحظاته، ليصل إلى مرحلة أخرى وهي مرحلة ما بعد الإبداع وهي مرحلة التثقيف إذ يقول: «ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستقي انتقاده ويرم ما وهى منه ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»⁽¹⁾.

ويرى الدكتور محمد زغلول سلام انه ومن خلال النص يمكن تقسيم مراحل الإبداع عند ابن طباطبا إلى أربع مراحل هي: الفكرة، اختيار الأسلوب، الصياغة، التثقيف⁽²⁾. وفي ضوء فكرة المراحل يرى الحسيني المرسى «ان بناء القصيدة عند ابن طباطبا عملية مصطنعة لاستكراه الشعر»⁽³⁾. وان الشعر عنده وليد العقل وهذه لا شك نزعة عملية وروح تقريرية في فهم الشعر، وانه مجرد صنعة محضة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحي وإلهام وخيال⁽⁴⁾.

ان مفهوم الإبداع أدى دوراً كبيراً في مشروع ابن طباطبا النقدي وان طبيعة هذا المفهوم تجريبية ترى فيه نشاطاً للطبع في إنتاج وحدات جمالية متجاورة يتألف منها النص وكانت أدوات عملية الإبداع معرفية محكومة بما أسماه (كمال العقل) وهو ملكة مهيمنة على الفعل الإبداعي، اما عن آلية هذا الإبداع فكانت حركة من الطبع إلى الفكرة إلى النظم، تأثير إرادة الإبداع الطبع فيدفع بالفكرة إلى عالم النظم بالفاظه، وأوزانه، وقوافيه، وأصباغه، وحليه⁽⁵⁾.

كما ان نظرية عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في النظم ما هي إلا نظرية في الإبداع الفني لان كلمة النظم تشير ايجاباً أم سلباً إلى فكرة الإبداع فنقول - مثلاً - نظم أبو تمام قصيدته في فتح عمورية ونقول، هذا من النظم وليس من الشعر بشيء، ولما كان عبد القاهر يُلج على القارئ في تذوق النص فلنا ان نستنتج ان المتلقي سوف يخوض الطريق نفسه على نحو عكسي فعقل المبدع يُكوّن قضية، تقوم بترتيب معاني نفسه، فتقوم المعاني بترتيب ألفاظ الرسالة، فيتلقاها المستقبل بحاسة الذوق، فترتب له معاني نفسه على ذات النحو الذي صدرت عنه، فيؤدي هذا إلى ترتيب قضية العقل على نحو يُدرك به (المستقبل) ما يريده (المرسل)⁽⁶⁾.

وهو ما يعني ردّ كل شيء إلى العقل وتصور النفس مخزناً منظماً للمعاني والقدرات، فتترتب فيها المعاني والألفاظ بشكل فوري حيث تعمل الملكات على نحو حدسي وتلقائي⁽⁷⁾.

(2) ينظر تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري: 167.

(3) مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري: 9.

(4) ينظر نفسه: 185.

(5) ينظر مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: 240.

(6) ينظر نفسه: 208.

(7) ينظر نفسه: 208.

يقول عبد القاهر: «وجملة الأمر أن ههنا كلاماً حُسْنُهُ لِلْفَظ دون النَّظْم، وآخر حُسْنُهُ لِلنَّظْم دون اللفظ، وثالثاً قد أتاه الحسنُ من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين»⁽¹⁾.

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن مقولة (خَيْرُ الشَّعْرِ أَكْذَبُهُ) تحقق للمبدع اتساعاً في التخيل والمبالغة لأن يجد سبيلاً إلى «أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويُعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومداداً في المعاني متتابعاً، ويكون كالمغتترف من عدٍ لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي»⁽²⁾ أما مقولة (خَيْرُ الشَّعْرِ أَصْدَقُهُ) فإنها لا تحقق له ذلك لأن الصدق يعتمد على العقل الذي يترك المبالغة إلى التحقيق والتصحيح.

أن عبد القاهر يرى في النص مرآة لطبع المبدع وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الإبداعية أن كانت صادرة عن روية أو عن بديهة... وأنَّ الإبداع الفني - عنده - يصل إلى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة تفقد معها الأجزاء طابع التجزؤ وتنبثق عنها هيئة موحدة شاملة تسترعي الانتباه. فنظرية عبد القاهر نظرية في الإبداع الفني ترى فيه نشاطاً للطبع من ناحية وتحاول أن تضبط دلائل واسرار جانبه الصناعي المكتسب⁽³⁾.

أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فإنه يرى أن هناك جملة من التأثيرات والانفعالات هي التي تدفع الشاعر لقول الشعر، وربما تكون هي الأغراض الأول الباعثة على القول: «وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»⁽⁴⁾.

ويوضح أيضاً مسار العملية الإبداعية ضمن البواعث الدافعة على القول وتحريكها للانفعالات وأهمها عنده «الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة»⁽⁵⁾ كما يرى أن «للشعراء أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر»⁽⁶⁾ ويخلص إلى «أن امهات الطرق الشعرية أربع هي: التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والاهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا»⁽⁷⁾.

كذلك يرى (حازم) أن الشعر لا يأتي نظمته على أكمل وجه إلا بحصول ثلاثة أشياء هي: المهيئات، والأدوات، والبواعث وهذه البواعث تنقسم على (أطراب وآمال) وقد حاول (حازم) أن ينطلق من هذه الرؤية لتوضيح الأبعاد التي تمكن وراء الأغراض وكيف

(1) دلائل الإعجاز: 99 - 100.

(2) اسرار البلاغة: 272.

(3) ينظر مفهوم الإبداع الفني: 219 وما بعدها..

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 11.

(5) 3، 4 نفسه: 249 ، نفسه: 11 ، نفسه: 341.

تتمخض بواعث الشعر بضروب من الاتفاق عن مضامين شعرية ويبين ما يجب ان تعتبر به احوال الشعر في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفس أو منافرة لها⁽¹⁾.

ولم يفسر (حازم) الإبداع من جانب نفسي حسب بل وضع تفسيراً اجتماعياً لإبداع القصيدة وبنائها يقول: «ولمّا كان أحقُّ البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة والأفهام عن فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد ان يبقي ذكراً أو يصوغ مقالاً يخيل فيه حال احبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الازدهان مقام صورهم وهياتهم ويحاكي فيه جميع امورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم، أحبوا أن يجعلوا الأقاويل التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبابهم المقيمة في الازدهان صوراً هي أمثلة لهم ولأحوالهم مرتبة ترتيباً من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب احويتهم وبيوتهم»⁽²⁾.

فالقصيدة أبيات لان الباعث الأكبر للشعر هو الحنين إلى البيوت والحنين في البيت من القصيدة مثل المحبوب في البيت من بيوت الناس ومن الواضح ان الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية⁽³⁾.

اما خطوات صناعة القصيدة عنده فهي⁽⁴⁾:

1. ان الناظم عليه ان يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعاً بالفكر في عبارات بدد.

2. ان يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده ان يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق ان يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً.

3. ان يشرع في نظم العبارات التي احضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة.

4. ان ينظر في النص ويعدل فيه بان يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بان ينقص منه ما لا يخلّ به أو بأن يُعَدّل من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها أو بان يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً.

ان هذه القضايا التي تلمسناها في آراء النقاد القدامى فيما يخص عملية الإبداع الشعري ومراحلها لا شك انها قضايا مهمة يجب مراعاتها ضمناً لإنتاج قصيدة ترقى إلى مستوى الإبداع وتلقى قبولاً حسناً وتفاعلاً كبيراً من المتلقي لتحقيق التأثير المرجو منها ليس في العصر العباسي فحسب بل في كل عصر وزمان.

الإبداع في الدراسات الحديثة

ينظر علماء الغرب إلى الكتابة على انها سلوك وابداع يمكن ردّه إلى اصوله والوقوف على دوافعه لذا فقد حاولوا تسليط الضوء على «عملية الخلق والإبداع اولاً،

(1) ينظر الإبداع الشعري: 112.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 249 - 250.

(3) ينظر مفهوم الإبداع: 258.

(4) ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 204.

وعلى دلالة العمل الأدبي على نفسية منشئه ثانياً، وعلى اثر النص في نفس القارئ ثالثاً⁽¹⁾. فراح علماء مدرسة التحليل النفسي أو ما يسمى بعلم نفس الأدب يدرسون «عقل الإنسان من حيث كونه معبراً عن افكاره بأساليب لغوية راقية»⁽²⁾.

وكثرت تفسيراتهم، فإذا كان (برجسون) يُفسّر الإبداع بالحدس فان (فرويد) يقرر أن التسامي أو الاعلاء هو العملية التي تؤدي مباشرة إلى الإبداع، وحاول تعيين الاسباب اللاشعورية للسلوك ومعظمها برأيه تتألف من رغبات مكبوتة منذ الطفولة، لم تسمح النظم الاجتماعية بظهورها كونها غير مقبولة في المجتمع، فكبتت في اللاشعور إلى الوقت الذي يتمكن صاحبها من التعبير عنها بطريقة مقبولة اجتماعياً فيلجأ إلى الإبداع الفني الذي يُنتج بعملية التسامي، وهي بدورها تؤدي إلى عملية الإبداع الفني⁽³⁾.

ويرى (آرنست جونز) ان الخصائص الرئيسية للآليات والميكانيزمات التي تسهم في الإبداع الفني مشابهة إلى حد كبير للآليات التي تقوم وراء النكتة والأحلام والأعراض العصبية التي تميز المرض النفسي.

ونجد (هانز ساكس) يقرر ان منهج التحليل النفسي يمكننا من الوقوف على دقائق عملية الإبداع في الشعر... وينتهي إلى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي⁽⁴⁾.

ولم يذهب (يونس) بعيداً عن رأي استاذة (فرويد) في نسبة الإبداع الفني إلى اللاشعور وفسره بالاسقاط لكنه أعاده إلى اللاشعور الجمعي الذي ينتقل بالوراثة من الاسلاف حاملاً معه خبراتهم السابقة وأشار إلى ان التغييرات التاريخية «تقلب اللاشعور الجمعي لتخرج منه بنموذج بدائي تعلق عليه رمزاً جديداً، وبذلك تحصل على إتران قد يكون جديداً من الناحية الشكلية، لكنه قديم في مضمونه قدم الآثار المتخلفة فنيا عن اسلافنا الغابرين»⁽⁵⁾.

وهذا الكلام ينسجم مع ما اقررناه في أنفسنا من اننا في دراستنا للشعر في العصر العباسي سنبحث عن الجذور التاريخية التي من الممكن ان تعيننا على فهم دقيق وعميق لشعر ذلك العصر لأنه وبحسب ما عرفنا فان الإبداع لا يعني ان يأتي المبدع بشيء جديد منقطع عما قبله تماماً، بل ان يبنى على ما سبقه ويأتي بالمزيد ويكون إبداعه بمقدار حجم هذا المزيد ونوعه وقيمته.

اما (أدلر) فيرى ان الإبداع الفني عملية تعويضية عما يُسمّى (عُقدة النقص) تصيب الشخص جسمانياً أو تصيب اسلوب حياته الاجتماعية أو المادية أو العلمية أو العاطفية، وتصيب بعد ذلك دافعاً للإبداع⁽⁶⁾. وقد يصاب الإنسان بعقدة (الرّفة) فيكون لها التأثير نفسه

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 12.

(2) دراسات في علم النفس الأدبي: 18.

(3) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 76 - 81 ، وينظر الإبداع في الفن والعلم: 54 ، 60 وما بعدهما.

(4) ينظر الإبداع في الفن والعلم: 61 - 62.

(5) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 88.

(6) ينظر الحياة النفسية: 44.

نفسه لكن ليس بدافع تعويض النقص إنما بدافع إثارة إنتباه الآخرين ولفت انظارهم إليه، وهذه العقد جميعاً لها تأثير كبير في الإبداع ولاسيما الشعري منه لأن «العقد التي تكون في العقل الباطن لها دورٌ كبير في الإبداع، خاصة عقدة الرفعة وعقدة الضّعة»⁽¹⁾.

ومن يتوسع في الدراسات الغربية عن الإبداع تتزاحم في ذهنه تساؤلات عديدة حول دوافع الإبداع التي تحفز المبدعين وتدفعهم للإنتاج الإبداعي فهل يكمن الدافع للإبداع في الانفعال الخلاق كما يقول (برجسون)؟ أم في اعلاء الرغبات الجنسية كما يقول (فرويد) ومن نحا نحوه من تلاميذه وإتباعه مثل (أرنست جونز) و (أدمون برجلر) و (لورنس كيوبي) أم ان هذه الدوافع هي لتعويض الشعور بالنقص أو في اللاشعور الجمعي ممن خالفوا فرويد مثل (الفرد أدلر) و (كارل يونج). أم ان الدافع الأساسي للإبداع لا يمكن في كل هذه التغيرات وإنما يكمن في تحقيق الذات كما يرى (مازلو) و (روجرز)⁽²⁾.

ان هذه التساؤلات تثير في الذهن محاور مختلفة لا يسمح المقام بدراستها جميعاً، بقدر ما نحاول ان نجيب عنها بصورة غير مباشرة من خلال الشواهد الشعرية التي سنعرض لها في هذه الدراسة ولقد اتخذت الدراسات الحديثة للإبداع اتجاهات عديدة فمنهم من ينظر إلى الإنسان بوصفه حشداً من القدرات السلوكية التي نمّتها البيئة وهم التجريبيون⁽³⁾، فالإبداع من وجهة نظرهم إنما هو توظيف سلوكي غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية، وعندهم ان الخامل ممكن ان يصير مبدعاً من خلال تنمية قدراته وان الاختلاف بين المبدع وغير المبدع «إنما هو اختلاف في الدرجة لا في النوع»⁽⁴⁾. كما كما يرون ان الإبداع يختلف عن المرض النفسي أو العقلي وان الإبداع من علامات السواء والصحة النفسية لأنه يتطلب «تنظيماً عقلياً أو تركيباً أو تقييماً أو تتبعاً»⁽⁵⁾.

وهكذا فان المفهوم التجريبي يرى في الإبداع نشاطاً حسياً وسلوكياً، اما المفهوم التحليلي فانه يرى فيه نشاطاً ذا معنى محكوماً بالعلاقات الداخلية بين عناصره، كما ان هناك المفهوم الانساني الذي يرى في الإبداع ممارسة وتعبيراً وتعديلاً لعلاقة الإنسان بالعالم وهذا المفهوم يشمل الجانب التجريبي والتحليلي معاً⁽⁶⁾.

ولعل انسب المناهج للدراسات الإنسانية هو هذا المفهوم المسمى بالانساني، اما ما يسمى بالمفهوم الاسلوبي للإبداع فهو ذلك التصور الذي يرى في الإبداع الفني اظهاراً

(1) دراسات في علم النفس الأدبي: 83.

(2) ينظر آراء هؤلاء العلماء والباحثين في مبحث دوافع الإبداع وشخصية المبدعين، من الإبداع في الفن: 53 وما بعدها.

(3) تختلف التجربة عن التجريبية، فالاولى قد تكون مجرد أداة علمية محايدة، متميزة من شخص الباحث، اما الثانية فموقف فلسفي يرى ان تصوراتنا ومعرفتنا تتأسس على الخبرة من خلال الحواس والملاحظة الذاتية والاستبطان.

(4) العبقرية في الفن: 9.

(5) الإبداع والمرض العقلي: 240.

(6) ينظر مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: 42.

لسمات الطبع من القوة والتلقائية والسهولة والتدفق بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات موسوماً بها⁽¹⁾.

وأما قضية البت في مصدر الإلهام الشعري فانها تبقى بلا اجابة محددة؛ لأن العلماء الغربيين وان كانوا قد اتفقوا على إرجاع الإبداع إلى اللاشعور إلا انهم اختلفوا في ارجاعه إلى اللاشعور الفردي أم الجمعي، وكذلك اختلفوا في كونه فطرياً أم مكتسباً، ولعل فكرة اللاشعور الجمعي القائمة على الأثر الذي تركته تجارب الحياة في نفوس الآخرين هي الأقرب للصواب؛ لان تراكم هذه التجارب تختزنه ذاكرة العقل البشري، فإذا توافق لمثل هذا الشخص ولُتِسِمَ (الغني الذاكرة) خيال واسع فان خياله يستمد من هذا الخزين ما يحقق له الإبداع، ويُسمى علماء النفس استدعاء تلك المخزونات العقلية (تداعي المعاني)، ويكون هذا التداعي على شكل تذكر، اما تذكر تلقائي أو تذكر متعمد⁽²⁾. فربما ارتبطت الفكرة الإبداعية في ذهن الشاعر بما يماثلها اما لمجاورتها أو تشابهها أو عكسها، وهذا غالباً ما يحصل بشكل تلقائي، أما التذكر المتعمد فانه لا يحدث إلا إذا تعمد الشاعر البحث والتنقيب في خزين ذاكرته عن فكرة أو صورة يُعَبِّرُ بها عما يجول في خلده⁽³⁾.

ان الإبداع عملية عقلية تستند إلى مجموعة من القدرات وتتميز بخصائص معينة يتباين المبدعون في إبداعاتهم بناءً على ما يمتلكونه من تلك الخصائص وسنلمس اثر بعض هذه الخصائص في قدرة الشاعر العباسي على الإبداع الشعري في مواقف الامتحان والاحراج والافحام التي تعرض لها كثير من الشعراء في مجالس الخلفاء وغيرها من الخصائص الأخرى التي أوردتها الدراسات الحديثة واتفق كثير من الباحثين عليها⁽⁴⁾، وهي:

1. الطلاقة: وهي القدرة على إنتاج اكبر عدد من الافكار الإبداعية فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث كمية الافكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره (أي سهولة من الافكار وسهولة في توليدها).
2. المرونة: ويقصد بها القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف (أي عكس ما يسمى بالتصلب العقلي) فمطلوب ان يكون الشخص المبدع على درجة من المرونة بحيث يكون قادراً على تغيير حالته العقلية بما يتناسب مع تعقيد الموقف الإبداعي.
3. الاصاله: فالشخص المبدع ذو تفكير اصيل له القدرة على توليد الأفكار الجديدة.
4. الحساسية للمشكلات: يستطيع الشخص المبدع رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد، فهو يعي الأخطاء ونواحي النقص والقصور ويُحسّ بالمشكلات باحساس مرهف.

(1) ينظر نفسه: 151.

(2) ينظر مبادئ علم النفس العام: 220.

(3) ينظر نفسه: 225.

(4) ينظر على سبيل المثال: الإبداع في الفن: 10 ؛ ومفهوم الإبداع الفني: 25 ؛ وآفاق جديدة في دراسة الإبداع: 17.

5. الاحتفاظ بالاتجاه ومواصلته: يمتاز الشخص المبدع بطريقة خاصة في إطلاق طاقاته تتمثل في التركيز على هدف معين مرغى المشتتات والمعوقات التي تثيرها المواقف الخارجية.

6. القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات، فالقدرة على تكوين عناصر الخبرة وتشكيلها في بناء وترابط جديد يؤدي إلى فائدة عملية وشخصية في مجال الإبداع.

إن امتلاك هذه الخصائص – كلها أو بعضها – هو ما يجعل انساناً ما مبدعاً في مجال من مجالات الإبداع المختلفة، وبناءً على هذه الخصائص نجد هناك من يتجه في تصويره للشخص المبدع دون سواه بصفته شخصاً مرهف الاحساس، له القدرة على التصوير الدقيق للأشياء والاحساس بالمشكلات وإثارته «فمنظر غروب الشمس قد لا يثير عند الشخص العادي أكثر من مظاهر الترقب لما يتطلبه ذلك من جوانب التكيف المختلفة التي يفرضها مقدّم الليل، أما بالنسبة لشاعر مبدع فإن مغيب الشمس قد يكون بؤرة لكثير من المشاعر بمقاييس الحساسية المرهفة والوجدان اليقظ»⁽¹⁾.

وبعد هذا الحديث المستفيض عن مفهوم الإبداع قديماً وحديثاً ومعرفة أركانه وخصائصه فلنا ان نعلم ان العصر العباسي – الذي نحن بصدد دراسته – كان من اخصب العصور ابداعاً «لا من حيث تعميق المعاني القديمة وحسب، بل ايضاً من حيث ابتكار معاني جديدة لم تخطر للوائل، وهي ان المعنى الجديد ادى إلى استخدام الفاظ قريبة مما ادى بدوره إلى ان الكلام أو اسلوب التعبير صار أكثر رقة وسهولة»⁽²⁾.

بينما مال آخرون – وبتأثير من الشحنات الثقافية التي غدّى بها هؤلاء أشعارهم في محاولة جعلها وتناسب مع العمق الثقافي لهذا العصر – إلى المعاني الفلسفية العملية والغامضة التي تدفع المتلقي لان يغوص في اعماقها ليستكنه اسرارها ويكشف عن معانيها إلى الحد الذي يحصل فيه احياناً قطعاً في الفهم بين المبدع والمتلقي، وحتى لا يتحول ذلك إلى قطيعة بينهما، كان لا بد من توطيد العلاقة بين المبدع والمتلقي – والتي هي قائمة أصلاً منذ عصر الشعر الأول – فاصبح هناك شد وجذب بين المتلقي بما يمتلكه من سلطة وبين المبدع، ولاحت اطراف صراع خفي اقلق الشعراء في ذلك العصر وكان له تأثيره المباشر في إبداعهم «فالادب من المجالات الإبداعية التي خضعت في جانب من جوانبها خضوعاً مباشراً أو غير مباشر لقوة خارجة عنه عملت على توجيهه ابتغاء تحقيق مصالحها الذاتية»⁽³⁾.

ان هذا التوجيه كانت له آثاره (السلبية والايجابية) في الشعر فمن جهة يصبح الخوف من المتلقي ومدى قبوله أو رفضه للشعر المنتج وسيلة كبت وقمع لكثير من الافكار الإبداعية التي تنتال على الشاعر لحظة إبداعه للشعر، ومن جهة أخرى قد تكون ذات تأثير

(1) آفاق جديدة في دراسة الإبداع: 17..

(2) الثابت والمتحول: 203/2.

(3) العلاقة بين الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول: 1.

إيجابي حين تصبح حافزاً مهماً من حوافز الإبداع تعطي للشاعر دفعاً معنوياً مهماً للتطواف في عوالم الإبداع وإنتاج نصوص لم يُسبق إليها. ونحن مثلما سنبحث في إبداع شعري متميز وفريد واستثنائي خلا من تكرار نماذج سابقة أُعدّت وفق قوالب ثابتة، فإننا سنبحث كذلك عن نقد متميز وفريد واستثنائي – هو الآخر – تجاوز كل الأطر الثابتة للنقد التقليدي واستطاع ان يتفهم الإبداع «لأنه لم يكتف بجملة من المعارف والعلوم وانما استعان بالحدس والإلهام والذوق وبكل ما يشكل نبض النص النقدي وحيويته، ويبعده عن الآلية والجفاف»⁽¹⁾. ولاسيما ان الولوج إلى عالم الإبداع الشعري ونقده يقتضي من الباحث ان يسلك دروباً جديدة ليتمكن من التعاطي مع هذه التجربة الإبداعية وإدراك أبعادها.

(1) علاقة النقد بالإبداع الأدبي: 13.

الباب الأول

دوافع الإبداع

الباب الأول

دوافع الإبداع وأثرها في المنجز الشعري العباسي

دوافع الإبداع، أو بواعث القول أو حوافز الإبداع أو مهيئاته... تسميات عديدة ترتبط بانفعالات الشاعر وأحاسيسه والظروف المحيطة به والتي تدفعه إلى إبداع الشعر. لأنه بات من المتفق عليه في النقد الأدبي أن الشاعر مهما بلغت درجة إبداعه فإنه ليس على استعداد دائم لقول الشعر في كل وقت وحين وبنفس الوتيرة، بل يتفاوت إبداعه فيقل نشاطه ويزداد بناءً على حالته النفسية والظروف المحيطة به وبقدر ما يتوافر له من تلك الدوافع أو الحوافز المباشرة التي تدفعه إلى القول، وإذا ما وجد شاعر يستطيع أن ينظم الشعر في أي وقت يشاء دون جهد أو عناء فأعلم أن شعره لن يكون على درجة عالية من الإتقان والقيمة الفنية ليقال عنه أنه إبداع شعري حقيقي، فما من شاعر إلا تعرض له فترة لا يقدر فيها على نظم الشعر ويصف الفرزدق تلك الحالة قائلاً: «أنا شاعر تميم وربما أتت علي ساعة ونزع ضرر أسهل علي من قول بيت»⁽¹⁾.

ويقول ابن رشيق: «لا بد للشاعر - وإن كان فحلاً - حاذقاً مبرزاً مقدماً، من فترة تعرض له في بعض الأوقات، أما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة، أو ذلك الحين»⁽²⁾. فللشاعر دوافع تبعثه في النفس وتحت عليه وظروفاً تعين الشاعر على نظمها، كما أن له عوائق تحول دون قوله يرجع بعضها إلى (الكيفيات النفسية) وتردها بين القوة والفتور، كما أن بعض العوائق تكون في الشيء المحكي، أي الأمر نفسه لأن علاقة المحاكاة قد تكون خافتة وكثيراً ما يجيء المتخلف في الصناعة بشيء فائق يعسر على العالم بالصناعة الإتيان بمثله وذلك أمر يحدث اتفاقاً⁽³⁾.

فقد تعترض عوارض نفسية طريق هذه البواعث وتمنعها من التفاعل المبدع مع صور الشاعر وتعيق تدفق قريحته الشعرية ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - الفقر أو وقوع الشعراء في المواقف المهلكة التي تعقد ألسنتهم⁽⁴⁾. أو غيرها من المعوقات والعوارض الأخرى. بينما تكون مثل تلك العوامل عند شاعر آخر دافعاً قوياً للإبداع فمن الشعراء مثلاً من ينشد في مواقف الفزع أفضل مما ينشد في مواقف الطمع وهو ما أشار ابن رشيق إلى وجوده عند عدد من الشعراء⁽⁵⁾.

(1) الأغاني (سمير جابر): 367/21 - 368 ، وينظر: الشعر والشعراء: 81/1 (مع اختلاف بسيط في النص)..

(2) العمدة: 204/1.

(3) نقلاً عن تاريخ النقد الأدبي عند العرب (د. إحسان عباس): 224.

(4) ينظر صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي: 10.

(5) ينظر العمدة: 193/1 - 194.

وكذلك فإن المداومة على قول الشعر مدعاة لإبداعه والتجديد فيه قال بكر بن النطاح الحنفي (192هـ): «الشعر مثل عين الماء إذا تركتها اندفنت وإن استهنتها هتنت»⁽¹⁾. ولعل أهمية هذه الدوافع تظهر من كونها تهيئ للشعراء الظروف المناسبة لإبداع الشعر في مدة ما وهذا يؤدي إلى ازدهار الشعر في عصر دون سواه، يقول الدكتور جابر عصفور: «من اللافت للانتباه أن نلاحظ فكرة البواعث على القول وما تؤدي إليه ممن التسليم بوجود ظروف موضوعية تجعل الشعر مزدهراً في فترة من الزمان ومنتكساً في أخرى»⁽²⁾. فضلاً عن أثرها في تبين قوة الشعر بين شاعر وآخر وهو ما أشار إليه حازم قرطاجني قائلاً: «نحكم حكماً جازماً أن الذين توفرت لهم الأسباب المهيئات والباعثة اشعر من الذين لم تتوفر لهم»⁽³⁾.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن النقاد القدماء تنبهوا إلى تلك البواعث مثلما تساءلوا عن مصدر الشعر وكيفية إبداعه، فحالات الشاعر النفسية وأوضاعه الشخصية تؤثر في إبداعه ومدى اجادته وما على الشاعر إلا أن يعين قريحته ويختار ما يلائمها ويهيئ لها الجو النفسي للنشاط والوعي فمما قاله بشر بن المعتمر قال إن «النفوس لا تجود بمكنوناتها مع الرغبة ولا تسمح بمخزوناتها مع الرهبة كما تجود مع الرغبة والمحبة»⁽⁴⁾.

وفي هذا الاتجاه أشار ابن سلام الجمحي (ت 230هـ) إلى العوامل التي يكثر بسببها الشعر والتي تدفع الشعراء إلى القول وفي مقدمتها الحروب لأنها تثير العواطف وتهيج الانفعالات⁽⁵⁾. ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي أنه حقاً سبب قوي للإبداع فالانفعال – سواء في الحرب أم غيرها – مدعاة ودافعاً للإبداع الشعري إذ يقول: «أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قوتها كانت المحرك الأساس لذهن العربي وتصرفاته وسلوكه، والدافع الأصيل الذي ينطوي أو يختفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطاته المختلفة»⁽⁶⁾.

لكن الأمر يختلف عند الجاحظ الذي يرى أن إبداع الشعر يعود إلى مقدار ما منح الله هذه القبيلة، أو تلك من الحظوظ والغرائز كما أنه يعود إلى نوعية الاعراق⁽⁷⁾. ويشرح (ادونيس) قول الجاحظ في بواعث القول بـ «أن الشعر في هذا الإنسان أو ذاك وفي هذه القبيلة أو تلك لا يفسر بعوامل خارجية سواء ما اتصل منها بالطبيعة أو اتصل بالحياة»⁽⁸⁾.

أما ابن قتيبة (ت 276هـ) فيقول في دوافع قول الشعر: «وللشعر دوافع تحت البطيء وتبعث المتكلف منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب ومنها الطرب، ومنها الغضب»⁽⁹⁾. ومن الدارسين من وجد الصواب كله في رأي ابن قتيبة حين قدّم دافع الطمع

(1) نفسه: 206/1.

(2) مفهوم الشعر: 218.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 379.

(4) البيان والتبيين: 138/1.

(5) ينظر طبقات فحول الشعراء: 259/1.

(6) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: 130.

(7) ينظر كتاب الحيوان: 380/4 – 381.

(8) الثابت والمتحول: 47/2.

(9) الشعر والشعراء: 79/1.

لأنه «يجعل لخلائق الطمع اكبر الأثر بين العواطف الباعثة على الشعر... وترجع قيمته الفنية إلى قوة هذه الانفعالات والعواطف فيه وضعفها، وكلما ازداد الانفعال العاطفي تبعه ازدياد في جودة الشعر وقيمته الفنية وكلما فقدت هذه العواطف أو زالت موجباتها أو ضعفت مثيراتها فقد فُقد الشعر جملة»⁽¹⁾.

كما قال ابن قتيبة موضحاً الاوقات التي يكون الشاعر فيها مهيباً للإبداع أكثر من غيرها وبسببها تختلف الأشعار بانها: «أول الليل قبل تغشي الكرى ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر»⁽²⁾. ويعزو ابن قتيبة هذا التذبذب في الإبداع الشعري والنثري على حد سواء إلى عارض من سوء غذاء أو خاطر غم⁽³⁾. وقد توصل الدكتور احسان عباس من خلال دراسته لنصوص ابن قتيبة في دوافع الإبداع ان ابن قتيبة نظر إلى تلك الدوافع من اتجاهين⁽⁴⁾:

1. من جانب الحوافز الدافعة لقول الشعر كالطمع والشوق والطرب والغضب وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب والمناظر الطبيعية الجميلة.
2. من جانب العلاقة بين الشاعر والزمن لان بعض الاوقات ذو تأثير خاص في المزاج الشعري، كأول الليل قبل تغشي الكرى وصدر النهار قبل الغداء. ولهذين الجانبين اثر في التفاوت بين شعر الشاعر الواحد فبعض الحالات النفسية والجسمية كالغَم وسوء الغذاء تمنع من قول الشعر، واختيار وقت من الاوقات المشار إليها لا يصلح كذلك.

كما نبّه بعض الدارسين على اهتمام ابن قتيبة بأثر الوحدة أو الخلوة في نمط الإبداع الشعري لان «الوحدة أو الخلوة والتأمل من العوامل الباعثة على قول الشعر الجيد الرصين وان الوحدة والخلوة المثيرة لذلك هي الحبس، أو الاحتباس في مكان ضيق تنعدم فيه المرئيات المتجددة، أو تقل فيه المنظورات الجيدة، أو هي الخلوة والوحدة حيث تتجدد المرئيات، وتجدد المنظورات، وينطلق في رحاب الكون الفسيح، وتستثار النفس بذكريات الامس في الرباع المخيلة»⁽⁵⁾.

ويرى النقاد القدماء ان هذه الدوافع كانت أكثر صدقاً عند القدماء من الشعراء المحدثين مما حدا بابن طباطبا ان يقدم الشعر القديم على الحديث بناءً على صدق تلك الدوافع إذ يقول: «فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي رَكَّبُوها على القصد لِلصِّدْقِ فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً»⁽⁶⁾.

(1) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 186 - 187.

(2) الشعر والشعراء: 81/1 - 82.

(3) ينظر نفسه: 81/1.

(4) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب (د. احسان عباس): 111.

(5) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 188.

(6) عيار الشعر: 13.

فلقد ادرك العرب الخصائص الداعية لتحريك القرائح على انها هي التي تشكل صعوبة العملية الإبداعية وكان النقد العربي ينظر إلى دواعي تحريك القرائح من منظور الشمولية التي تعالج الظاهرة من باب التعميم في الحكم فأضحى يجنح إلى الاعجاب والعواطف الذاتية، هكذا صارت هذه الاحكام تجري على السنة النقد القدامى⁽¹⁾. حتى قال بعضهم: «من اراد ان يقول الشعر فليعشق فانه يرق وليرو فانه يدل وليطمع فانه يصنع»⁽²⁾. وهذا الكلام صائب تماماً لأننا إذا ما توقفنا عند قضية العشق لوجدنا ومن خلال دراسة الموروث الشعري «ان المرأة لم تكن بعيدة عن حياة العربي فقد شكلت باعثاً من بواعث فروسياتهم وشجاعتهم ورافداً مهماً من روافد ابداعهم الشعري فهي ملهمتهم عنفاً وثورة في سوح الوغى، وحباً ورقة في لحظات الاستواء النفسي»⁽³⁾.

اما الخاطر فانه احسن ما يكون جاهزاً في وقت السحر حين النهوض من النوم ويعمل ابن رشيق القيرواني ذلك بان النفس لم تتعرض إلى مشتتات الانتباه وشواغل الايام⁽⁴⁾. فهو يقول: «ليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مبكرة العمل بالاسحار عند الهبوب من النوم لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في اسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيها واذا هي مستريحة جديدة كانما انشئت نشأة أخرى ولان السحر الطف هواءً وأرق نسيماً واعدل ميزاناً بين الليل والنهار... والسحر احسن لمن اراد ان يصنع واما لمن اراد الحفظ والدراسة وما اشبه ذلك فالليل»⁽⁵⁾.

كما اشار حازم القرطاجني إلى الأغراض الأولى الباعثة على قول الشعر ومهيئاته التي سبق أن ذكرناها⁽⁶⁾، إذا فقد فطن النقد القدماء إلى عوامل بعينها تشدق قرائح الشعراء وتدرأ كل عارض يعترض النفس ويفحمها، فينتال القريض على ألسنتهم اثرها انثيالاً، وتذل لهم نوافر القوافي، وصوافد المعاني ويمكن حصرها بضرابين: أوقات وامكان⁽⁷⁾.

1. فمن هذه الاوقات التي تتفجر فيها ينابيع الشعر: أحياء الخلوة، واعتزال مشاغل الحياة، والراحة النفسية، وصفاء الذهن ففيها يكون الجسم والعقل في حالة استرخاء لذيذ يجعل النفس في حالة من حالات التسامي الصوفي المفضي إلى صهر المحسوسات في روح الشاعر الفنان ليستعطفها بلسانه ويلونها بألوانه.

2. ومن الأماكن التي تبعث مشاهدا قرائح الشعراء: مساقط المياه، والرياض المعشبة والحزون^(*) الخوالي، فأما مساقط المياه والرياض فانها تشبع مشاعر الانتشاء والإلتذاذ بجمال المنظر وأنفاس النسيم... واما الحزون الخالية فلما

(1) ينظر الاتجاه النفسي في النقد الشعر العربي: 44.

(2) العمدة: 212/1.

(3) البواعث النفسية للشعراء الفرسان في العصر الجاهلي: 39.

(4) ينظر: الشعر العربي في العصر العباسي الأول في معايير النقد العربي: 30.

(5) العمدة: 208/1.

(6) ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء: (11، 41، 341)، ينظر هذه الأطروحة:.

(7) ينظر: صور الشعراء الفنية قبل الاسلام من منظور المنهج النفسي: 11.

(*) الحزون: من الحزن ما غلظ من الأرض، والجمع حزنٌ. ينظر لسان العرب: مادة (حزن).

تبعث في نفس الشاعر من أحاسيس الغربة والتوجس وفقدان الشعور المؤقت
بمعاملتي الزمان والمكان الموضوعيين فتتداعى ذكرياته بصورها السعيدة أو
الاليمة ويصبح الشاعر آنئذ أسيراً في سجن نفسه وزمنه الذاتي.

اما الدراسات الحديثة فتدور معظمها في فلك تصوّر «الباعث الأول للتجربة الفنية
يكن في رغبة التغيير والتعديل والتبديل، هي رغبة الإفصاح عن الخوالج بما يخالف
الأعراف أو بما يتخطاها، وحيثما حدث تناقض وخصام في النفس أو بين النفس والعالم
الخارجي أكان ذلك في مظاهره أم في قيمه وعاداته وتقاليده»⁽¹⁾. وبذلك فإن سلبيات الحياة
تغدوا ايجابيات في الفن «فالداء، والعاهة، والفقر، والشر، والقبح، والظلم، والجهل،
والتخلق، والموت، وكل عاهة تصيب الوجود والإنسان الذي يحبو على صدره إنما تُدَوِّي
دوياً عميقاً في وجدان الفنان وتحفزه إلى ان يقول قوله....»⁽²⁾.

يمكن إيجاز القول في تلك الدوافع من وجهة نظر حديثة بانها الصراع بين الواقع
والمثال، والسعي إلى تحقيق الذات، وحتمية القدر، تلك التي تستبد بالنفس في عواطفها
وميوّلها واهوائها ومنها تلك التي يخنى بها القدر على الإنسان كالعاهة والداء والهرم
والتغيير، وحتمية الغرائز ومنها غريزة الجنس تلك الغريزة عميقة التأثير على الإنسان ولا
وعيه والتي تحاول تحقيق ذاتها بآية وسيلة كانت؛ لأنّ غريزة الجنس عندما تكبت تحتقن
وتولد في النفس قدرة هائلة على الانفعال والمعاناة، واخيراً حتمية العواطف والميول لانها
مولدة للتجارب الفنية فالإنسان لا حرية له امام عواطفه وميوله فهي تتولد دون ارادته،
فالإنسان لا يفرح بالارادة ولا يحزن كذلك وهو لا يحب ولا يكره لا يحسد أو يحقد أو يغار
أو حتى يطلب الثأر وما إلى ذلك باختيار منه وانما تلك الأحوال تمتطيه وتكون فيه أشياء أم
أبى⁽³⁾.

ومن الملاحظ ان معظم الكتب الأدبية والنقدية التي تحدثت عن هذه الظاهرة ولاسيما
القديمة منها تُعَدُّ الظروف المحيطة بالشاعر والتي تعينه على نظم الشعر وتهياها لذلك،
والدوافع المباشرة للقول شيئاً واحداً، بينما نلمح في الكتب النقدية الحديثة دعوات إلى
التفريق بينهما.

ويرى الكاتب ان المحدثين هنا اقرب إلى الصواب لان الصلة بين الظروف المحيطة
بالشاعر والتي تهياها نفسياً لقول الشعر تختلف عن الدوافع المباشرة التي قد ينتفض الشاعر
بسببها فيقول شعراً بشكل مفاجئ وعلى حين غرة فضلاً عن ان القيمة الفنية للشعر نفسه
تختلف باختلاف تلك الدوافع المحركة على قوله مع ان جهود النقاد القدماء الذين حاولوا
التدليل بعنصر الإثارة الانفعالية في العملية الإبداعية كانت عاملاً أساسياً لتطور الحركة
الإبداعية ضمن مؤثرات حالة الشاعر النفسية، وان الدلالة الحقيقية لهذه المثيرات تكمن في

(1) في النقد والادب: 33 - 34.

(2) نفسه: 34.

(3) ينظر في النقد والادب: 32 وما بعدها ، وينظر الاسس النفسية للإبداع الفني: الفصل الثالث

(عملية الإبداع): 186 وما بعدها.

المقارنة بين دواعي الشعر التي كانت ترجمة لمثيرات العواطف عندهم ضمن علاقات خارجية تتمثل في البيئة الطبيعية وأخرى داخلية تتعلق بذات المبدع⁽¹⁾. ويمكن اجمال الدوافع التي تدفع بالشاعر إلى الإبداع بما يأتي⁽²⁾:

1. الموهبة والاستعداد الفطري: إذ هما يحركان الشعور بسعة العقل وقوة الإدراك وعمق الاحساس والعاطفة مما لا يرضى معها الشاعر باقل من الإبداع والتفرد.

2. الحالة النفسية: إذ ان لها الأثر الكبير في إبداع الشعر وابتكاره وهي مرتبطة بالاوقات والاماكن ومناظر الطبيعة والحالة الجسمية من جوع، أو شبع، أو صحو، أو سُكر، أو صحة، أو مرض، فيقدر ما يتهيأ من ظروف تناسب الشاعر بقدر ما تسمح نفسه ويطاوعه خاطرة ليأتي بكل ما هو بديع ومبتكر. ربما وجد الشاعر موضوعاً لم يُطرق من قبل أو انه من المواضيع المطروقة على نحو لا يرضاه الشاعر فيحاول أن يسلك في مثل تلك المواضيع سبيلاً للإبداع.

4. قد يتفرد الشاعر بالتعرض لموقف من المواقف أو يرى منظراً من المناظر مما يلهب العاطفة ويشحذ القريحة ويستثير الملكة فتتولد لديه معاني جديدة مبتكرة.

5. ان موقف التحدي، أو الإفحام، أو الاعتراض، أو الرمي بالقصور، أو فقدان الأصالة، قد يكون سبباً لإستثارة عواطف الشاعر وإلهاب مشاعره فيتفجر عنده الإبداع فيأتي بالجديد والمبتكر ليثبت اصالته وجدارته.

6. ان فقدان بعض الحواس غالباً ما يعين على تنبه القلب وصفاء العقل ويقظة الحواس مما يدفع إلى الإبداع.

ويمكن ان نجعل الدوافع التي أثرت كثيراً في المنجز الشعري العباسي على ثلاثة محاور رئيسية هي: الدوافع النفسية، والدوافع الاجتماعية، والدوافع العقائدية والفكرية.

(1) ينظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 41.

(2) ينظر: السرقات الأدبية: 87 وما بعدها..

الفصل الأول

الدوافع النفسية

ان العمل الإبداعي نتيجة واستجابة لرغبة تحرك عاطفة الشاعر وتؤثر فيه تدفعه للإبداع، وما الشعر إلا تنفيس عن صراع داخلي وفيض من الشعور لا تهدأ ثورته إلا بولادة النص الشعري بعد مخاض عسير. و «الذين يعانون الانتاج الفني يقررون بسهولة انهم طالما أحسوا بالمتعة أو اللذة أو السعادة بعد ان أتموا اخراج العمل الذي يبدعونه وليس هذا... إلا نتيجة لقدراتهم خلال العمل على التنفيس عن فائض شعورهم ورغباتهم المكبوتة في اللاشعور»⁽¹⁾.

وعندما نستقري ما كتبه الفلاسفة العرب القدماء بحثاً عن بواعث الشعراء النفسية المتوارية خلف خطاباتهم الشعرية نجد ان ما كُتِبَ في هذا الشأن كان مُنصَباً على دراسة البواعث التي تحرك الإنسان الإعتيادي بوصفه كائناً حياً يمتلك عاطفة واحساساً وله رغبات وميول وما يمتلكه مما اطلقوا عليه تسمية (القوة النزوعية)⁽²⁾، حتى قاربت بحوثهم بمباحث علم النفس الحديث في التحليل النفسي للشخصية⁽³⁾.

على اننا نجد الدراسات الحديثة «تذهب إلى ما وراء هذه الظاهر لاستكشاف الدوافع الحقيقية الشعورية منها واللاشعورية ومعرفة طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الدوافع ومدى تأثيرها في عملية الإبداع»⁽⁴⁾. فلا يمكن التغافل عن العلاقة القائمة بين حالة الشاعر النفسية واثرها في إبداعه الشعري فالنص الإبداعي نتيجة سببية نفسية تمثل انعكاساً لنفسية مبدعه، تحركه دوافع خفية يسهم علم النفس احياناً في حلها و احياناً أخرى يأخذ النقد النفسي هذا الدور لأنه «يسعى إلى قراءة ما يكمن تحت قناع الكلمات الظاهرة في النص»⁽⁵⁾.

فالشاعر إنسان له تجاربه في الحياة فهو يحس بها ويتفاعل معها نفسياً وفكرياً وله ميوله الفطرية التي نشأ عليها لذا أصبحت النفس البشرية حاضنة لكثير من الاحاسيس والمشاعر التي تُكوّن الصفات المتباينة بتباين المجتمعات، وتباين النفوس وصار الشاعر «يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف أنساني عام تمثله»⁽⁶⁾.

وفي العصر العباسي صار الشاعر يسعى لإثبات وجوده من خلال إبداع معاني من وحي معاناته الشخصية. فالشاعر المبدع حين ينتج معانيه تدور في نفسه كثير من المعاني

(1) التفسير النفسي للادب: 49.

(2) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 58 وما بعدها.

(3) ينظر الدراسات النفسية عند المسلمين والغزالي بوجه خاص: 17 وما بعدها..

(4) الاسس النفسية للإبداع الفني: 278.

(5) مفاهيم نقدية: 470.

(6) النقد الأدبي الحديث: 384.

تحاول النفاذ عبر أشعاره لتكون سبيلاً للتخفيف عن عبء خاص، أو تحقيق بعض الرغبات في عالم الخيال التي لم تشبع في عالم الواقع⁽¹⁾.

والعملية الإبداعية ليست سهلة لأنها قائمة على الانفعال إذ يرى برجسون «أن جوهر الإبداع هو الانفعال ويعرف الانفعال بأنه هزة عاطفية في النفس، وينبئ إلى ضرورة التمييز بين نوعين من الانفعال، انفعال سطحي، وانفعال عميق، والانفعال العميق هذا لا ينبج عن تصور بل يكون هو نفسه سبيل لبزوغ عدة تصورات، وهو جوهر الإبداع ومنشأ الانفعال العميق هو الاتحاد المباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله»⁽²⁾.

ولا نغالي إذا قلنا أن هذا الكلام الحديث ينطبق على الإبداع الشعري حتى في العصر الجاهلي لأن القصيدة وإن بدت أغراضها شتى إلا أنها يبقى لها إطار نفسي واحد، كما توصل النقاد إلى «أن هناك صلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني من خلال ردهم الإبداع إلى الرغبة والبغضاء والشوق والعشق والاستبطاء»⁽³⁾. كما يعتري الشاعر في محاولته لتعبير عن نفسه ونقل كوامنه الذاتية قلق وصراع، بل قل صراعين فصراع في طلب المعاني المتفردة وإلباسها ما يناسبها من المفردات لتكون بمستوى الإبداع الذي يصبو إليه كل شاعر من المفردات لتكون بمستوى الإبداع، وصراع آخر مع ذوق المتلقي بما يضمن استحسانه وقبوله لذلك الإبداع.

وقد تباين الشعراء في حجم الصراع الذي اعتراه فممنهم من تبدوا أفعاله متطابقة مع معتقده وهو ما يسمى بانسجام الشخصية ومنهم من يشعر أنه ممزق من الداخل وعندها سيكون الصراع منشأ عملية الإبداع إذ يرى (فرويد): «أن الصراع هو منشأ عملية الإبداع... وأن القوى الدافعة للفنان هي نفس الصراعات التي تدفع اشخاصاً آخرين للعصاب»⁽⁴⁾.

وإذا كان العنصر النفسي «مؤثراً يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، وهذه الاستجابة التي هي مزيج من إحياء العمل الفني وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى»⁽⁵⁾.

فإننا ومن خلال معرفة نفسية الشاعر وطبيعة تكوين شخصيته وما ألم به من ظروف وصراعات وقلق نستطيع أن نقف على دوافع الإبداع عنده لأن «الخلق الأدبي ليس سوى حالة خاصة قابلة للتحليل كغيرها من الحالات، وكل نص إبداعي هو نتيجة سببية نفسية ويحتوي على (ظاهر) و (مضمرة) تماماً كالحلم أنه انعكاس لنفسية الكاتب وانعكاس في الغالب لبواعث خافية على المبدع حينما ينتج نصه الأدبي»⁽⁶⁾.

(1) ينظر التفسير النفسي للادب: 9.

(2) نقلاً عن الإبداع في الفن: 23.

(3) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 37.

(4) سيكولوجية الإبداع في الفن: 177.

(5) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: 179.

(6) المذاهب النقدية: 132.

وسنأتي على ذكر ابرز المحاور التي ابدع فيها الشعراء العباسيون أشعارهم بتأثير من دوافع نفسية وهي: الخوف من (الموت، الشيب)، والغربة (المكانية، الزمانية، الذات)، والشعور بالنقص، والشعور بالعظمة (عقدة الأنأ)، والتشاؤم، والحزن.

المبحث الأول: الخوف من (الموت، الشيب)

بما ان الشعر «انعكاس الحياة على نفس الفنان»⁽¹⁾، فأن هاجس الموت لن يكون بعيداً عن فكر الشاعر نفسه وتراوده فكرة الموت كغيره من البشر طالما هو ليس بأمين منه. «فالشعراء نظموا قصائد منذ أقدم العصور تُعبر عن قلقهم وخوفهم من الموت»⁽²⁾. لأنه صراع (الأنأ) و (الذات القلقة) فإذا سيطرت فكرة الموت على الشاعر فإنه يعيش أيامه خائفاً متوجساً منه إذ «لا شيء يَهْزُ النفس الإنسانية ويثير أمنها مثل الموت، فالمصائب والرزايا وشعور الإنسان بها باعث على الرثاء، الذي خلفه تتولد الحكمة لدى الشعراء»⁽³⁾.

وفي أثناء ذلك يعاني الشاعر صراعاً يقوده إلى الاستسلام لعذابات نفسه وخوفها فيقوم برثائها إنه رثاء الذات الذي يعبر عنه الشاعر في كثير من المواقف منها هاجس الشيخوخة وما يرافقه من تناقضات إذ يشعر ان عمره أشرف على نهايته وهذا الشعور يسدُّ عليه كل مشاعر السعادة إذ «تعتلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة، انه يخشى الموت، ويرغب في الحياة ويشعر ان عمره القصير لن يمنحه فرصته للإرتواء من هذه الحياة قبل الموت ولعل في خوفه من الموت تعبيراً عن تشبئه بالحياة وتمسكه بها»⁽⁴⁾.

مع إن هذا كله يؤثر تأثيراً كبيراً في إبداع الشاعر في تلك المرحلة من حياته تختلف تماماً عما كان عليه عندما كان شاباً لاهياً، فكلما تقدم به العمر وبأنت عليه مظاهر الشيخوخة ازداد قلقاً وخوفاً من ملاقة مصيره المحتوم، ولا بد ان يعبر عن قلقه وخوفه بشعره الذي لن يكون من الصعب على المتلقي ان يُحسَّ به ويشعر بمعاناة صاحبه وإبراهيم الصَّابِي^(*) (ت 384هـ) واحدٌ من الشعراء الذين تقادَمَ بهم العمر حتى حُمِلَ بالمحفَّة^(**)، لما أصابه من ضعف الشيخوخة، لكن عقله المستنير وتجربته الواسعة ما زالت قادرة على

(1) الفنان، توفيق الحكيم: 255.

(2) الموت في الشعر العباسي: 12.

(3) نفسه: 88.

(4) مشكلة الحياة: 221.

(*) هو ابو اسحاق إبراهيم بن هلال بن زهرون الصَّابِي (ت 384هـ) اديب وشاعر ذائع الصيت في القرن

الرابع الهجري وصاحب ديوان الرسائل والمستخلف على الوزارة أيام العهد البويهي في الخلافة

العباسية ببغداد، ينظر بيتيمة الدهر: 287/2

(**) المحفَّة: مركب كالهودج، إلا أن الهودج يقبَّب والمحفَّة لا تقبَّب. ينظر لسان العرب مادة (حف)

الإبداع، ولننظر في قصيدته التي يشير فيها إلى أنه بلغ التسعين من عمره ولاح له الموت فأبدع في وصفه. قال: (من الطويل)

إِذَا مَا تَعَدْتُ بِي وَسَارَتْ مَحْفَةٌ
وَمَا كُنْتُ مِنْ فُرْسَاتِهَا غَيْرَ أَنَّهَُا
نَزَلْتُ إِلَيْهَا عَنْ سَرَاةٍ جِصَانٍ
فَقَدْ حَمَلْتُ مِنِّي ابْنَ تِسْعِينَ سَالِكَا
كَمَا حَمَلَ الْمَهْدُ الصَّبِيَّ وَقَبْلَهَا
وَلِي بَعْدَهَا أُخْرَى تُسَمَّى جَنَازَةً
تَسِيرُ عَلَى أَقْدَامِ أَرْبَعَةٍ إِلَى

لَهَا أَرْجَلٌ يَسْعَى بِهَا رَجُلَانِ
وَقُتُّ لِي لَمَّا خَانَتْ الْقَدَمَانِ
بِحُكْمِ مَشْيِي أَوْ فِرَاشِ جِصَانٍ
سَبِيلًا عَلَيْهَا يَسْأَلُكَ الثَّقْلَانِ
ذَعَرْتُ لِيُوثَّ الْغِيلَ بِالنِّزْوَانِ⁽¹⁾
جَنِيْبَةً يَوْمٍ لِلْمَنِيَّةِ دَانِي
دِيَارِ الْبَلَى مَعْدُودَهْنَ ثَمَانِي⁽²⁾

فالشاعر حين بلغ التسعين من عمره وخانته قدماه صار من فرسان المحفة يُحْمَلُ فيها كما يُحْمَلُ الصَّبِي في المهد، وهو فارسٌ ذَعَرْتُ اللُّيُوثَ لوثبته، ويتذكر له حَمَلَةٌ أُخْرَى لكنها هذه المَرَّةَ جنازةٌ تسير به إلى مثواه الأخير، ولم يفت الشاعر ان يذكر الشيب؛ لأنه وغيره من الشعراء العباسيين وجدوا فيه معادلاً موضوعياً وعنصرأ يحمل إشارة عن قرب نهاية الحياة ونوعاً من التعويض النفسي، فان الشاعر يُجَلُّ زمناً مكاناً آخر، ليعود لوصف الشباب ونضارته وما كان عليه من فتوة وقوة؛ لأنه مقتنع تماماً ان ذلك الزمان لن يعود وأنَّ الشَّيْبَ، هذا الضيف الثقيل لا بد له من زيارة للإنسان قرب موعدها أم بعد. يقول الخريمي^(*)

(ت 212هـ): (من الطويل)

أَلَا لَيْسَ مِنْ دَاءِ الْمَشَّيْبِ طَبِيبٌ
لَعَمْرِي لَقَدْ بَانَ الشَّبَابُ وَإِنِّي
وَقُلْتُ لِضَيْفِ الشَّيْبِ لَمَّا لَمْ بِي
حَرَامٌ عَلَيْنَا أَنْ تَنَالَكَ عِنْدَنَا

وَلَيْسَ شَبَابٌ زَالَ عَنْكَ يَوْوُبٌ
عَلَيْهِ لَمَحْزُونُ الْفَوَادِ كَنِيْبٌ
نَصِيْبُكَ مِنِّي جَفْوَةٌ وَقُطُوبٌ
كَرَامَةٌ بَرٍّ أَوْ يَمَسُّكَ طِيْبٌ⁽³⁾

يبدأ الشاعر حديثه عن الشيب بوصفه داءً معروفاً؛ لأنه هنا لا يجلب معه إلا كُلُّ غَثٍ ومستكره وأولها إيذانه بزوال الشباب، الذي يُقْسِمُ الشاعر انه على ذهابه لمحزون كئيب، اما ضيفه (الشيب) فهو غير مُرْحَب به، بل انه وفي تصوير نفسي جميل جعل الشيب عاقلاً، فهو يخاطبه ويقسم ان لن تناله كرامه عنده، من طيب او غيره مما كان يتطيب به قبل

-
- (1) الغيل: الشجر الكثير الملتف، يريد موضع الاسد، النزوان: الوثوب وخص بعضهم به الوثوب إلى فوق، فوق، ينظر. لسان العرب مادة (غيل) ومادة (نزا).
- (2) وردت الأبيات في التذكرة الحمدونية منسوبة للصابي: 70/5، وشرح نهج البلاغة: 58/16، ويتمية. الدهر: 354/2 - 355
- (*) هو اسحاق بن حسان بن قوهي ابو يعقوب الخريمي، شاعر مطبوع، خراساني الاصل، ينظر الاعلام: 294/1
- (3) ديوان الخريمي: 11.

المشيب، ان هذه المواجهة بين الشعراء والشيب مواجهة محسومة النتائج سلفاً؛ لان الشاعر لا يملك ان يغير مُسَلَّمات ثابتة في الحياة فهو وان رفض املاءات الواقع الجديد فهو مجبر على القبول بها. وعليه فلن يكون امامه الا تجربته الشعرية وإبداعه ليخلق توازناً نفسياً للصراع الذي يعيشه ليمضي في الكشف عن ابعاد ذاتية في نفسه يرثي بها تلك التجربة. واللافت للنظر كثرة الأشعار التي أنتجت في معاني الشيب والشباب في العصر العباسي مقارنة بالعصور التي سبقتها وهذه القضية تنبئ اليها القدماء مثل الشريف المرتضى (ت 436هـ) بقوله: «أعلم ان الإغراق في وصف الشيب والإكثار من معانيه واستيفاء القول فيه لا يكاد يوجد في الشعر القديم، وربما وَرَدَ لهم فيه الفقرة بعد الفقرة فكانت مما لا نظير له، وإنما أطنب في أوصافه واستخرج دفاثنه والولوج إلى شعابه الشعراء المحدثون»⁽¹⁾.

وأغلب الظن ان الشاعر القديم بحياة النقشف التي كان يحياها والبيئة الصحراوية القاسية التي عاش فيها ما كان الشيب ليمثل له مشكلاً بالغ الاثر على نفسيته اذا لاح في مفرقه، وانما تَمَّتْ هذه المشكلة بعد ان عاش الشاعر تلك الحياة المدنية وما حملته معها من ترف في العيش، ومتع وملذات صار الشاعر معها يتحرى مظهره الأنيق وملابسه الجَدَّابة انسجاماً مع العصر الذي عاش فيه من جهة، وشعوره بقرب الحرمان من تلك الملذات لظهور عارض الشيب الذي ينبئ بما بعده من جهة أخرى.

إن الصراع الذي يعيش فيه الشاعر في هذه المرحلة من عمره سيكون دافعاً قوياً لإبداع المعاني الشعرية ولا شك انها غالباً ما تكون سلبية تشاؤمية تحمل كثيراً من معاني الحزن، والشاعر «في انتاج تلك المعاني الحزينة يكون من اصدق الناس تعبيراً عن الحقيقة النفسية للإنسان بعامه»⁽²⁾، فحتى المكابرين ومنهم المتنبي، الذي إختطَّ لإبداعه طريقاً آخر آخر - كعادته - فانه عندما امتدح الشيب وعَدَّه من الوقار فانه لم يستطع إلا ان يبكي على شبابه الزائل كقوله: (من الكامل)

وَالْمَرْءُ يَأْمُلُ وَالْحَيَاةُ شَهِيَّةٌ وَالشَّيْبُ أَوْقَرُ وَالشَّيْبِيَّةُ أَنْزَقُ
وَلَقَدْ بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ وَلَمْ تَمُتْ مَسُوْدَةٌ وَلِمَاءٍ وَجْهِي رَوْنَقُ⁽³⁾

فهو مقبل على الحياة راغبٌ فيها وإن داهم الشيب رأسه؛ لأنه يَعُدُّ هذا الشيب من دواعي الحكمة، وهي ما لا تجتمع مع طيش الشباب، لكنه يبكي على شبابه، أيام لُمَّتْهُ السوداء، ونضارة وجهه بادية. فالشاعر مهما كابر وحاول ان يداري شعوره وحالته النفسية تجاه مشكلة كهذه فانه لا بدَّ ان يَرشَحَ من نَصَّه ما يوحي بها ولن يكون من العسير على

(1) الشهاب في الشيب والشباب: 35.

(2) سيكولوجية الإبداع في الفن: 190.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 76/3، واللّمة: الشعر المجاور لشحمة الأذن، والجمع لِمَمٌ. ينظر لسان العرب مادة (لمم).

المتلقي ان يفتن إلى هذا ليكون منفذاً له إلى داخل النص للوقوف على كوامنه ومعرفة نفسية مبدعه من خلاله.

المبحث الثاني: الغربة المكانية (الاسر، السجن) ، الزمانية (غربة الذات)

أولاً: الغربة المكانية: (الاسر، السجن)

إذا كان الشيب ظاهرة جسمانية شبه عامة تبدو معالمها ظاهرة على الشاعر فتولد عنده حالات شتى من الصراع والقلق يدفعه لإبداع الشعر تعبيراً وتنقيساً عن تلك الحالات، فان هناك كثيراً مما يعانیه الشاعر في كوامن نفسه مما هو غير بادٍ للعيان مثل الشعور بالغربة، إذ يعتري الإنسان شعور بالحزن والهم يقيم بين دفتيه فيشعر معه انه غريب منفصل عن الواقع الذي يعيش فيه والغربة، أو الإغتراب مفهوم شامل وواسع لما يعانیه الفرد من غربة روحية وجسدية ومكانية وذاتية وموضوعية وإنسانية وعاطفية وتأملية كونية⁽¹⁾.

وأياً كان نوع هذه الغربة التي تملكت الشاعر فسيكون لها أثرها في قرارة نفسه فتحرك فيه دوافع الإبداع للتعبير عن إحساسه بتلك الغربة والآمها، لكن المتأمل في الشعر العباسي يجد أن الغربة المكانية الناتجة من البعد والارتحال عن الأوطان لسبب أو آخر هي الطاغية على نتاج ذلك العصر في هذا المعنى - معنى الاغتراب - فالشاعر لا بد أن يشعر بالحزن والانكسار لمغادرته وطنه - ولاسيما إن كان مكرهاً على ذلك - هذا الحزن والانكسار يعقبه اشتياق يتملكه للعودة إلى وطنه. لأن الشعراء «كانوا يغادرون أشياء كثيرة، غير هذه الأشياء المادية التي تحيط بهم... فقد تكون هذه الأشياء علاقة حبٍ أو غيرها... المهم ان الشاعر كان يغادر هذه الأشياء مهموماً محزوناً»⁽²⁾.

وإذا ما اشتدت عليه الغربة ودعاه الحنين والشوق تذكر وطنه فأبدع معانيه المليئة بالشوق والممزوجة بالألم، ممنى نفسه بالعودة إلى أحضان وطنه ومن ذلك قصيدة ابن الرومي (ت 283هـ) بعد رحيله إلى خراسان برفقة الخليفة المعتضد حين قال: (من الطويل)

وما راقدٌ لم يزرعَ نجماً كساهدٍ
من الشوقِ يقربه النزاعَ وقائدٍ
ضجيعاً إذا ما بثَّ فوقَ الوسائدِ
حنينَ عميدِ القلبِ حرَّانٍ فاقدِ
وقلبي إليها بالهوى جدُّ قاصدِ

رقدتُ وما ليَّيلُ الغريبِ براقِدِ
وكيف رقاد الصَّبِّ ما بين سائقِ
تبيتُ ذراعي لي وساداً ومُنصلي
أحنُّ إلي بغدادَ والبيدُ دونها
وأتركها قصداً لأمَد طائعاً

(1) ينظر الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً: 72.

(2) الغربة المكانية في الشعر العربي: 184.

ألا هل لأيام تعلقت عيشها بها عودة أم ليس دهرٌ يعاند⁽¹⁾

من هذا الإحساس الشديد بالقلق واضطراب النفس الممزوج بالألم والحزن أبدع الشاعر، فإذا كان الليل رمزاً للسكون والهدوء وراحة النفس فإن ليل الغريب كئيب حزين، فالشاعر قد جافى من القُرُش وثيرها، جاعلاً ذراعَه وسادته فأثى له أن يلتدُّ بنومه وهو الغريب المشتاق الذي يحنُّ إلى وطنه (بغداد) مقصد هواه، فالشاعر مثلما يخلقُ زماناً غير زمانه يعلل به نفسه أحياناً هروباً من واقعه الأليم، فإنه يفعل كذلك في المكان فإذا كانت خراسان كئيبة حزينة على الشاعر؛ فإنه يتذكر (بغداد) وهو بتذكرها إنما يهرب مما هو فيه ويستدعي المكان الذي يحبه بكل ما فيه من ذكريات جميلة فهل لها من عودة أم سيكتب عليه شقاء الغربة إلى الأبد، ومن يقرأ هذه الأبيات يتلمس الإحساس بالغربة - أن لم يجربها فعلاً - وهي لا تخلو من إنتماء شديد للوطن فكون الشاعر العباسي تخلصاً عن انتمائه للقبيلة لا يعني أن عاطفة المواطنة قد غُدمت عنده أو أوجد لها بديلاً آخر.

وقد تكون غربة الشاعر خارجة عن إرادته مكرها عليها كالأسر والحبس، فحين يُأسر الشاعر فإنه يُحْمَلُ بعيداً عن وطنه إلى موطن أعدائه لتجتمع عليه غربتان وذلتان «فكان يجتمع على الشاعر إذا حبس في غير دياره ذلتان، السجن والاعتراب، فيعظم إحساسه بالمهانة لما يعانيه من العجز التام بين أيدي أسريه»⁽²⁾.

والشعر وسيلة الشاعر يوظفه لتصوير انفعالاته وتشخيص آلامه وآماله و «محنة الأسر من المحن العظيمة التي تسبب آلاماً عميقة وتستثير انفعالات عنيفة»⁽³⁾. وبما أن الشاعر الفارس أبا فراس الحمداني (ت 357هـ) قُدِّر له أن يقع في هذه المحنة، ليزوق الذلة بعد العزة ويعاني الضيق بعد السعة. فقد أبدع وهو في خضم هذه المحنة أجمل أشعاره وأغناها وهي ما أطلق عليها (الروميات) فالناظر فيها يجدها تنفجر ألماً وحزناً جاء رد فعل طبيعي عما لاقاه في أسره إذ هو «يقاسي مرارة القيد ومرارة البعد عن الأحباب والأصدقاء ويتحمل ألوان العذاب في جسمه ونفسه»⁽⁴⁾.

فامتزجت معاني الحنين ورتاء النفس بمعاني العتاب الذي غالباً ما كان موجهاً لابن عمه سيف الدولة كونه توانى في مفاداته وفكَّه من قيود أسره. يقول: (من مجزوء الكامل)

هَلْ تَعَطَّفَانِ عَلَى الْعَلِيلِ	لَا بِالْأَسِيرِ وَلَا الْقَتِيلِ
بَاتَتْ تُقَلِّبُهُ الْأَكْفُ	فَتْ سَحَابَةُ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ
يَرَعَى النُّجُومَ السَّائِرَا	تِ مِنَ الظُّلُوعِ إِلَى الْأَقْوَلِ
وَأَسْتَوْحِشْتُ لِفِرَاقِهِ	يَوْمَ الْوَعَى سَرَبَ الْخِيُولِ

(1) ديوان ابن الرومي: 789/2.

(2) الموت في الشعر العباسي: 141.

(3) تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد: 1.

(4) أبو فراس الحمداني: 186.

وتعطلت سُـمُرُ الرِّمَـا ح وأغمدت بيضُ النَّصُولِ⁽¹⁾

أبداع الشاعر قصيدته هذه ليصوّر حاله لمتلقي شعره - لاسيما سيف الدولة - يعاتبه ويستحثه على دفع فديته واطلاقه من أسره الذي طال عليه فراح يرثي نفسه وما آلت إليه بعد الأسر فهو مريض لا بالحي ولا بالميت عاجز عن الحركة تقلبهُ الأيدي لشدة وهنه وضعفه، أمّا ليله فطويل ثقيل يقضيه ساهراً يرعى النجوم منتظراً يوم الفرج. فكأنه يرقق القلوب نحوه بهذه المعاني التي امتلأت بالحزن والضعف والهوان لكنّ الشاعر لا ينسى انه فارس هُمام وأن أسره ليس مثلبَةً عليه فلربما يقع الأسد الهُصور في شَبَاكِ الأسر؛ فيذكر بعد ذلك بمنزلته ويفخر بنفسه فهو الفارس الذي استوحشت الخيول لغيابه عن سوح الوغي، وتعطلت الرماح، واغمدت السيوف كونه كان القائد العسكري لمعظم حملات سيف الدولة وذراعه اليمنى في حروبه، فحتى لا يُعدم قومه هذه الصفات العظيمة عليهم بالإسراع في مفاداته. ثم وبعد هذا الفخر نراه يعود خاشعاً متذللاً لكنّ، لله رب العالمين مفرج الكروب، ونصير الضّعفاء، ومُعز الأذلاء.

يَا فَارِجَ الْكَرْبِ الْعَظِيمِ ———— م، وكاشف الخطب الجليل
كُنْ، يَا قَوِيَّ، لَذَا الضَّعِيْفِ ———— فِ وَيَا عَزِيْزُ، لَذَا الذَّلِيْلِ⁽²⁾

وحتى لا تنقطع صلته بالمتلقي يعود إليه مره أخرى ليرجو من ربّه ان يقربه منه لأنه أمله في الدنيا.

قَرَبَهُ مِنْ سَيِّفِ الْهُدَى ———— فِي ظِلِّ دَوْلَتِهِ الظَّلِيلِ
اللّٰهُ يَعْلَمُ أَنَّهُ ———— أَمَلِي مِنَ الدُّنْيَا وَسُـوْلِي⁽³⁾

إن محنة الأسر بكل ما تحمله من ألم وحزنٍ فاتها تحمل كثيراً من معاني الإبداع وتفتح القريحة الشعرية لِيُنتِجَ من خلالها الشاعر روائع شعره، وقد «نجح الشاعر - أبو فراس - في نقل عواطفه الينا بصدق وأمانه يندر وجودها في شعر غيره من الشعراء بل في شعره هو قبل الأسر»⁽⁴⁾. والملاحظ ان نفسية أبي فراس لم تكن على حالة واحدة طيلة فترة فترة الأسر إذ نراه أحياناً متبرماً بالموت لا يهابه لكن همه ان لا يموت غريباً بيد أعدائه، ولعمري تلك خشية لا يُلام عليها فان ذكر الموت كفيل بان يقلق الإنسان ويرهق تفكيره فكيف إذا كان في دار غربة ومقام اسر.

(1) ديوان أبي فراس الحمداني، 193 - 194.

(2) ديوان أبي فراس الحمداني: 194.

(3) نفسه: 194.

(4) تجربة السجن: 74.

وربما سجن الشاعر في وطنه لسبب أو لآخر، والسجن يبعث على الاكتئاب والقلق والشعور بالغربة الناتجة عن الانفصال عن العالم الخارجي⁽¹⁾. فغربة السجن غربة مكانية هي الأخرى تلقي بظلالها على إبداع الشاعر وإنتاج المعاني لديه من خلال معاناته وقلقه، وممن عانى من محنة السجن من الشعراء علي بن الجهم (ت 249هـ) إذ يصور معاناته في السجن قائلاً: (من الطويل)

إلى الله فيما نأبنا نَرْفَعُ الشَّكْوَى
خَرَجْنَا مِنَ الدُّنْيَا وَنَحْنُ مِنْ أَهْلِهَا
إِذَا جَاءَنَا السَّجَّانُ يَوْمًا لِحَاجَةٍ
وَنَفْرَحُ بِالرُّؤْيَا فَبُلُّ حَدِيثًا
فَبِإِنْ حَسُنْتَ لَمْ تَأْتِ عَجَلَى وَأَبْطَأَتْ
فَفِي يَدِهِ كَشَفُ الضَّرُورَةِ وَالْبَلْوَى
فَلَسْنَا مِنَ الْأَحْيَاءِ فِيهَا وَلَا الْمَوْتَى
عَجَبْنَا وَقُلْنَا جَاءَ هَذَا مِنَ الدُّنْيَا
إِذَا نَحْنُ أَصْبَحْنَا الْحَدِيثَ عَنِ الرُّؤْيَا
وَأَنْ قُبَحَتْ لَمْ تَحْتَسِبْ وَأَنْتَ عَجَلَى⁽²⁾

يصور الشاعر حاله وحال رفاقه في السجن إذ بدأ بالشكوى إلى الله عز وجل مما هم فيه من عزلة قسريه عن العالم الخارجي فكأنما هم خارج هذه الدنيا أو في عالم آخر ورؤية السَّجَّانِ فقط هي التي توحى أنهم أحياء فيها، وإن سلوتهم الوحيدة في غربتهم المقيتة هي الرؤى والأحلام ينتفسون من خلالها حريتهم لينطلقوا بها خارج قضبان السجن، فتأخذهم إلى عالم جميل فيلتقون فيها بمن يحبون ويمتلكون من خلالها حريتهم للحظات، وإن كانت حرية غير حقيقية، بل أن الشاعر ربما حتى في هذه الأحلام داهمه ما يكرهه وهذا تصوير لشدة الضيق النفسي الذي كانوا يعانون منه ويظهر شكواه من هذه الأحلام، التي يطول الحديث عنها بينهم، وتصبح جلَّ حديثهم في الصباح لأنها إن كانت جميلة أبطأت في المجيء اليهم، وإن كانت فيما يكرهه الإنسان جاءت عجلَى.

إن غياهب السجن كانت دافعاً للشاعر لإبداع نصوصه الشعرية ولربما طاف في عوالم هذه الإبداع مثلما طاف في عالم الأحلام لتنتقله إلى عوالم أخرى يُسَلِّي نفسه بذكر أهله وأحبائه وربما تغرَّل بالمرأة التي يُحِبُّ واصفاً جمالها متذكراً أيامه معها فالمرأة لها خصوصية في ذهن الشاعر ولها حضورها في نفسه وأشد ما يكون ذلك في مواقف البعد والعزلة عنها، والسجن أو الأسر أدهاها وأمرها.

وأبو فراس الحمداني مع كل الضعف والوهن الذي أصابه في أسره وغربته فانه ومن عمق مأساته وواقعه المرير أبدع قصيدة من أروع ما قيل في الشعر العربي في الفخر سالكاً به مقدمة غزلية بنت فيها اشتياقه ولوعته إلى المرأة التي أَحَبَّ. يقول: (من الطويل)

أَرَاكَ عَصِي الدَّمْعِ شَيْمَتِكَ الصَّبْرِ
نَعَمْ أَنَا مُشْتَاقٌ وَعِنْدِي لَوْعَةٌ
إِذَا اللَّيْلُ، أَضْوَائِي بَسَطَتْ يَدَ الْهَوَى
أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرٌ
وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُدَاعَى لَهُ سِرٌّ
وَأَذَلْتُ دَمْعاً مِنْ خَلَاتِقِهِ الْكِبْرُ

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي: 137.

(2) ديوان علي بن الجهم: 65.

مُعَلَّتِي، بِالْوَصْلِ، وَالْمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتَّ ظَمَأْنَا، فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ⁽¹⁾
ثم يشير الشاعر إلى ذلك الأثر الكبير الذي تركته هذه المرأة على مكانتها من قلبه.

بَنَفْسِي مِنَ الْعَادِينَ فِي الْحَيِّ عَادَةً
تَرُوعُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ، وَإِنْ لِي
بَدَوْتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ، لِأَتْنِي
وَحَارِبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكَ وَإِنَّهُمْ
وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ
هَوَايَ، لَهَا ذَنْبٌ، وَبَهَجَتَهَا غُذُرُ
لَأُذْنًا بِهَا، عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرُ
أَرَى أَنَّ دَارًا، لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفَرُ
وَأَيَّايَ لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءُ وَالْخَمْرُ
لَأَتَسَّةٌ فِي الْحَيِّ شَيْمَتُهَا الْغُذُرُ⁽²⁾

ثم يمضي الشاعر في حوار لطيف معها ينتقل به إلى الفخر بنفسه والاعتداد بها ان الرجوع بالزمن إلى الوراء والعودة إلى الماضي سواءً بذكر هذه المرأة والتغزل بها أو حتى الفخر بما كان عليه قبل أسره إنما هو ضرب «من ضروب التسلية، تخفف اللوعة على نفوس المحرومين»⁽³⁾.

ولعل كثرة الأفعال الماضية في النص (حفظتُ، ضيّعتُ، بدوتُ، حاربْتُ، وفيتُ) إشارة واضحة عن أحلام وآمال صارت من الماضي لكنَّ الشاعر يحاول ان يمدُّ بها جسوراً إلى الحاضر والمستقبل فيمنى نفسه الأمانى ويعطي لنفسه في ذات الوقت شحنة من القوة والإرادة لتحمل هذه المحنة وتجاوزها.

ثانياً: الغربة الزمانية (غربت الذات):

وإذا كانت الغربة المكانية أثبتتُ يمكن ان تزول آثارها بزوال سببها فالغائب البعيد قد يعود إلى أهله، والأسير، والسجين قد يَفْكَ قيده فتضعف وطأة هذه الغربة ان لم نقل تنتهي، لكن غربة من نوع آخر لها صلة وثيقة بنفسيه الإنسان تكون اشدَّ إيلاماً عليه أنها (غربة الذات) وهي ظاهرة عمقتها التحولات السياسية والاجتماعية في ذلك العصر وصوَّرها الشعراء خلال تجاربهم الإبداعية فالشاعر يعيش في مجتمع لكنه عاجز عن ان يتكيف مع هذا المجتمع، أو يتأقلم معه لسبب من الأسباب فانفصل عنه، ولعل اهم ما يمكن ان ندرجه ضمن الدوافع النفسية التي لها أثرٌ كبيرٌ في إبداع الشاعر هي الغربة الناشئة عن عاهة ما تصيب الإنسان فيعاني جراءها صراعاً نفسياً حاداً يعزله عن المجتمع، ان الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بما تملكه من أهداف وما للمجتمع من أهداف ايضاً يمكن ان يكون منشأ الإبداع، وتكون البيئة بما فيها من ضغوط نفسيه هي المسبب الرئيس لعقدة الشاعر، وسرُّ صناعة الإبداع لديه⁽⁴⁾.

(1) ديوان أبي فراس: 84.

(2) نفسه: 84 - 85.

(3) شاعر بني حمدان: 68.

(4) ينظر مذاهب علم النفس: 244 - 251.

لقد اختار أبو العلاء المعري الفيلسوف والشاعر العزلة لإيمانه بانها طريقه لتحقيق ذاته وهو يصف عزلته بأنها ناتجة عن أكثر من سبب جمعها في أبياته التي يقول فيها: (من الوافر)

أُرَانِي فِي الثَّلَاثَةِ مِنْ سُجُونِي فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْخَبَرِ النَّبِيْثِ
لِفَقْدِي نَاطِرِي وَلِزُومِ بَيْتِي وَكَوْنِ النَّفْسِ فِي الْجَسَدِ الْخَبِيثِ⁽¹⁾

إن العزلة التي اختارها المعري لنفسه كانت مصحوبة بنشاط فكري عظيم إذ نظم لزومياته وألف أكثر كتبه ورسائله وقد كانت آفته - وهي (العمى) - السبب الاساسي في اعتزاله والتي كان لها الأثر البالغ في قوة ذاكرته، وبهذا فان إبداع المعري ناتج من عاهته اولاً وعزلته ثانياً⁽²⁾. وله في الشعر «طريق مبتكر إلى حد كبير لم يسلكه أحد قبله، وقليل من طرقه وسار في موحش دروبه بعده»⁽³⁾.

وفي هذه العزلة يقول: (من البسيط)

بُعْدِي مِنَ النَّاسِ بُرْعٌ مِنْ سِقَامِهِمْ وَقَرُبُهُمْ لِلْحَجَى وَالْدَيْنِ أَدْوَاءُ
كَالْبَيْتِ أَفْرَدَ لَا يُطَاءُ يُدْرِكُهُ وَلَا سِنَادَ وَلَا فِي الْفَظِّ إِقْوَاءُ⁽⁴⁾

والعزلة ليست ضعفاً بالضرورة فان هناك من يفسرها على إنها القوة بعينها إذ يذهب (نيتشه) إلى ان الرجل القوي الممتاز هو ذلك المتوحد الذي يعتزل الناس لكي يعيش بعيداً عن المجتمع منظوياً على نفسه مؤمناً بذاته، وأما الرجل الضعيف فهو ذلك الذي يشعر بحاجته إلى الاجتماع بالناس⁽⁵⁾. ويرى الكاتب ان هذا الرأي لا يمكن تعميمه فلا يمكن ان نؤمن أن جميع المنفتحين من الناس هم ضعفاء، أو ان جميع المعتزلين أقوياء، فلربما كان العكس هو الصحيح.

«ان شعر أبي العلاء لا يُمتّعنا بقدر ما يقلقنا ويفزعنا»⁽⁶⁾ فشعره لا يألفه ويسكن إليه إلا الذين وطنوا أنفسهم على مواجهة الحقيقة التي توصل اليها هو بعمق تفكيره وعزلته، فعندما تأمل أبو العلاء رحلة المصير الإنساني، هاله أن يرى الموت يتربص الإنسان فيجهض جهده، ويهدر سعيه، لذا فانه قد نفّض يده من كل شيء وادار ظهره للحياة⁽⁷⁾. وتتساوى عنده الأشياء: (الْحُزْنُ وَالْفَرَحُ، الظَّالِمُ وَالْمُظْلُومُ)، (صوت الناعي، وصوت البشير) وهذه التناقضات نجدها كثيراً في شعره بعامة لكنّه أبدع

(1) شرح اللزوميات: 297 / 1.

(2) ينظر النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين: 104.

(3) بين الفلسفة والأدب: 9.

(4) شرح اللزوميات: 60 / 1.

(5) ينظر مشكلة الإنسان: 164.

(6) مفاتيح كبار الشعراء: 127.

(7) ينظر نفسه: 127.

أَيُّمَا إِبْدَاعٍ فِي جَعْلِهَا تَتَصَهَّرُ فِي بَوْتَقِهِ وَاحِدَةً تَزَارَحَتْ فِيهَا الْأَضْدَادُ بِشَكْلِ لَا فِتٍ وَفِي دَالِيَتِهِ الشَّهِيرَةِ فِي رِثَاءِ (الْفَقِيهِ أَبِي حَمْزَةَ الْحَنْفِيِّ) إِذْ يَقُولُ فِيهَا: (مِنْ الْخَفِيفِ)

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مَلْتِي وَاعْتِقَادِي
وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قَبِلَ
أَبْكَتْ تَلَكُّمُ الْحَمَامَةِ أَمْ غَنَّتْ
صَاحِ! هَذَا قُبُورُنَا تَمَلُّ الرُّحَى
خَفَفِ الْوُطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْأَرَى
نَوُوحٌ بَاكِ وَلَا تَرْتَمِ شَاد
سِنْ بَصَوْتُ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادٍ
عَلَى فَرْعٍ غُصْنِهَا الْمَيَّادِ
بِ فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدٍ عَادٍ؟
ضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ (1)

يَتَسَاوَى عِنْدَ الشَّاعِرِ غِنَاءُ الْبَشِيرِ لِمَنْ وُلِدُوا وَبَكَاءُ النَّاعِي لِمَنْ مَاتُوا لِأَنَّ هَؤُلَاءِ الَّذِينَ نَتَبَأُشَرُ لِمَوْلَدِهِمْ سَنَبَكِيهِمْ يَوْمًا وَسَخَّرَ أَبُو الْعَلَاءِ (الْحَمَامَةُ) لَتَوْدِي هَذَا الْمَعْنَى كَوْنُ هَدِيلِ الْحَمَامِ مِمَّا يَخْتَلِفُ فِيهِ النَّاسُ «فَيَتَصَوَّرُهُ بَعْضُهُمْ غِنَاءً وَيَتَصَوَّرُهُ آخَرُونَ بَكَاءً» (2)، كُلُّ حَسَبِ حَالَتِهِ النَّفْسِيَّةِ وَالشَّاعِرِ هُنَا جَعَلَ مِنَ الصَّعْبِ التَّمْيِيزِ بَيْنَ غِنَاءِ الْحَمَامَةِ أَمْ بِكَائِهَا عِنْدَمَا فَجَّرَ مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْحَمَامَةِ مَكْنُونَاتٍ وَجْدَانِيَّةٍ وَهُوَ إِنَّمَا يَرِيدُ بِذَلِكَ أَنْ يَلْفِتَ الْمُتَلَقِّي هَذِهِ اللَّفْتَةَ وَهِيَ أَنَّ الْأَشْيَاءَ مُتَسَاوِيَةٌ فِي هَذَا الْكَوْنِ حَتَّى فِي الْمَوْتِ.

كَمَا أَنَّ هُنَالِكَ أَنْوَاعَ أُخْرَى مِنَ الْغَرَبَةِ كَانَ لَهَا أَثَرُهَا الْوَاضِحُ فِي الْإِبْدَاعِ الشَّعْرِيِّ نَاتِجَةً عَنِ التَّحَوُّلَاتِ السِّيَاسِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ الَّتِي شَهِدَهَا هَذَا الْعَصْرُ مِنْهَا مَا كَانَ بِسَبَبِ الْفَوَارِقِ الطَّبَقِيَّةِ أَوْ تَحَكُّمِ الْعُنَاصِرِ الْأَجْنَبِيَّةِ فِي حُكْمِ دَوْلَةٍ عَرَبِيَّةٍ إِسْلَامِيَّةٍ مِمَّا جَعَلَ بَعْضَ أَهْلِهَا غُرَبَاءَ فِي أَوْطَانِهِمْ، أَوْ بِسَبَبِ كَثْرَةِ الْفَسَادِ وَالْإِنْحِلَالِ فِي الْأَخْلَاقِ، وَرَبَّمَا بِسَبَبِ الْفَقْرِ وَالْعُوزِ، أَوْ الْعَجْزِ، أَوْ الْغَرَبَةِ الدِّينِيَّةِ الَّتِي نَجَدَهَا عَنِ الزَّهَادِ وَالْمُتَصَوِّفِ وَالْمُعْتَزِلَةِ وَمَا يَبْحِثُونَ عَنْهُ فِي انْتِمَاءِ رُوحِي لِعَجْزِهِمْ عَنِ مَجَارَاةِ الْمَجْتَمَعِ وَالْعَصْرِ الَّذِي يَعِيشُونَ فِيهِ وَهِيَ مِمَّا لَا يَتَسَعُّ الْمَجَالُ لِذِكْرِهِ لِأَنَّ الْكَاتِبَ يَرِيدُ أَنْ يَشِيرَ إِلَى قَضِيَّةٍ مُهِمَّةٍ وَهِيَ أَنَّ الْإِبْدَاعَ الشَّعْرِيَّ نَفْسُهُ قَدْ طَالَتِ الْغَرَبَةُ فِي هَذَا الْعَصْرِ فَأَخَذَ بَعْضُ الشُّعْرَاءِ يَنْظُرُونَ إِلَى نَتَاجَاتِهِمُ الْقَدِيمَةِ نَظْرَةً إِزْدِرَاءً كَوْنِهَا لَمْ تَعُدْ تَنَاسِبُ هَذَا الْعَصْرَ فَكَانَ عَلَيْهِمْ أَنْ يَنْفَصِلُوا عَنْهَا وَيَسَايِرُوا هَذَا الْعَصْرَ وَمُتَطَلِبَاتِهِ بِإِبْدَاعٍ جَدِيدٍ.

المبحث الثالث: عقدة النقص ومحاولة تعويضها

يَمْتَلِكُ الشَّاعِرُ أَحْيَانًا شَعُورًا بِالنَّقْصِ بِسَبَبِ عَاهَةٍ مِنَ الْعَاهَاتِ الْجَسْمِيَّةِ الَّتِي أَصِيبَ بِهَا، أَوْ بِسَبَبِ ضِعَّةٍ نَسَبِهِ أَوْ فَقْرِهِ الشَّدِيدِ فَيَكُونُ ذَلِكَ دَافِعًا لَهُ لِإِبْدَاعِ الشَّعْرِ فَقَدْ يَصِفُ حَالَهُ وَمَا يَعْتَرِيهِ بِسَبَبِ تِلْكَ الْعِلَلِ

(1) سقط الزند: 7.

(2) مفاتيح كبار الشعراء: 173.

أو يحاول التعويض عنها فعاهة العمى مثلاً تظهر في نفس الشاعر الكفيف كثيراً من المعاني الذاتية «فينتج المعاني التي يبكي فيها نفسه مُفصلاً عن بالغ ألمه، وواضح أساه من جرّاء تلك العاهة التي لا يستطيع إنكارها أو المكابرة عليها أو نسيانها أو التآلف معها»⁽¹⁾، ولعل بشار بن برد (ت 168هـ) خير

من يمثل ذلك، فأنظر إلى قوله: (من الطويل)

وما بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لَا يَتَوَضَّحُ
أَمْ الدَّهْرُ لَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْرَحُ
وَلَكِنْ أَطَالَ اللَّيْلَ هَمٌّ مُبْرَحُ
وَنُومِي إِذَا مَا نَوَّمَ النَّاسُ أَنْزَحُ⁽²⁾

خُلَيْيَ مَا بَالُ الدُّجَى لَا تَرَحُّحُ
أَضَلَّ الصَّبَاحُ الْمُسْتَتِيرُ سَبِيلَهُ
كَأَنَّ الدُّجَى زَادَتْ وَمَا زَادَتْ الدُّجَى
لَقَدْ هَاجَ دَمْعِي نَازِحٌ بَنَزُوحِهِ

ان التأمل في هذه المعاني في وصف الليل الطويل وما يرافقه من سهر وقلق للمهمومين والعاشقين توحى باحساس آخر غير إحساس العاشق المتيم وضجره من طول الليل فليل الشاعر هنا نوع آخر انه لا يروح كل يوم ويجيء، انه ليل سرمدى تتحول فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة⁽³⁾.

والشاعر يحاور (صاحبيه) ويسألهما سؤال العارف مستنكراً سبب إقامة هذه الظلمة الداجية وهذا الصبح الذي يأبى ان يطلع عليه والشاعر حين ينتج هذه المعاني الشعرية إنما يريد ان يخفف عن نفسه ويهدئ من روعه ويرمي هذه التهمة على الصبح الذي ضلَّ طريقه إليه، أم أنها أصل الحياة هكذا مظلمة؟ لكنه بعد ذلك يقدم طرفاً من الجواب الذاتي، ويُبقي الأمور معلقة بين هذه الشكوك والظنون⁽⁴⁾. حقيقةً يحاول الشاعر الهروب منها إنه العمى، هذه العاهة التي ولدت في نفسه شعوراً بالنقص إذا ما قارن نفسه بالمبصرين لكنه لم يستسلم لتلك العاهة بل راح «يحاول بكل الوسائل والسبل تغطيتها بعناصر مغايرة، ليثبت تغلبه عليها من ناحية، وتفوقه من ناحية أخرى»⁽⁵⁾. فكانت مصدر إبداعه وملهمته لتلك المعاني التي يأبى إلا أن يشارك بها المبصرون. يقول: (من الطويل)

قَلَّوْبُهُمْ فِيهَا مُخَالَفَةٌ قَلْبِي
فَبِالْقَلْبِ لَا بِالْعَيْنِ يُبْصِرُ ذُو اللَّبِّ
وَلَا تَسْمَعُ الْأَذْنَانُ إِلَّا مِنَ الْقَلْبِ⁽⁶⁾

يُرْهِدُنِي فِي حُبِّ عَيْدَةٍ مَعْشَرٍ
فَقُلْتُ دَعُوا قَلْبِي وَمَا اخْتَارَ وَارْتَضَى
وَمَا تُبْصِرُ الْعَيْنَانِ فِي مَوْضِعِ الْهَوَى

(1) شعر المكفوفين في العصر العباسي: 98.

(2) ديوان بشار بن برد (عاشور): 77/2 ، وأنزح: أبعدُ ، ينظر لسان العرب: مادة (نزع)..

(3) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي: 160.

(4) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي: 79.

(5) قضايا في النقد والشعر: 107.

(6) ديوان بشار (عاشور): 17/4 – 18.

فالمتلقي عندما يقرأ هذا الأبداع الشعري أو يسمعه فمن المؤكد انه سيشعر انه إبداع عاشق ضرير، همّه ان يشارك ذوي الأبصار اتصالهم بالنساء والظفر بعطفهنّ والاستمتاع بقربهنّ مثلما يريد ان يؤكد انه يعرف من الجمال مثل ما يعرفون ويدرك منه ما يدركون ومن ثمّ يعيش منه ما يعيشون⁽¹⁾.

كما يرى الدكتور محمد مهدي البصير وجود عقدة أخرى عند بشار غير عقدة العمى إنها عقدة النسب، وفسر تقمّ بشار على الناس وشدة هجائه لهم ووصفهم بأقبح الألفاظ بأنه «يشعر بالنقص من ناحيتين انه كفيف، وانه من الموالي فلا يزال من اجل هذا يعالج ان يعوضه إذا كان لا يملك ان يغير ما به، فما إلى ردّ بصره من سبيل، ولا ثمّ حيلة يعرفها هو أو سواه يخرج بها من طبقة الموالي»⁽²⁾.

ينضاف إلى هاتين العقدتين الفقر، بل فوق ذلك فان أسرة بشار مصابة (بالزمانة) أي العاهات الدائمة أو المستديمه وكان إلى جانب ذلك من أقبح الناس عمىً وأفطعهم منظرًا، وإن مثل هذه الآفات والعلل إذا ما أصيب بها الشعراء فان منهم من تقعد بهم آفات الجسد عن المغامرة في الحياة كما يريد، كما كان الحال بالنسبة للشاعر الايطالي (ليوباردي) الذي قال عن نفسه «انه ليس إلا جذعاً نحرأً يحسّ ويتألم»⁽³⁾. أما شاعرنا فقد دفعته آفاته إلى تعويض هذا الشعور الذي ينتابه ويثقل عليه، ذلك الشعور بضعة النسب والعمى والفقر ليبندع معاني شعرية متباينة فيها من الشكوك والسخرية ورفض التقاليد الاجتماعية تارة وتارة أخرى تأتي معانيه متعالية متمردة تحمل ثورة على من يتجرأ ان يسخر من نسبه أو يعبّره بعاهة من عاهاته فانه عند ذلك يثور ويفخر بمجده وانتسابه للفرس كقوله: (من الوافر)

أَعَاذِلْ لَا أَنَامُ عَلَى اقْتِسَارِ	وَلَا أَلْقَى عَلَى مَوْلَى وَجَارِ
سَأُخْبِرُ فَاخِرَ الْأَغْرَابِ عَنِّي	وَعَنْهُ حِينَ بَارَزَ لِلْفَخَارِ
أَحِينَ لَبَسْتُ بَعْدَ الْعُرْيِ خَزْرًا	وَنَادَمْتُ الْكَرَامَ عَلَى الْعُقَارِ
تُفَاخِرُ يَا بَن رَاعِيَةٍ وَرَاعِ	بَنِي الْأَخْرَارِ حَسْبُكَ مِنْ خَسَارِ ⁽⁴⁾

ويفيض على نفسه من الصفات ما يعوّض شعوره بالنقص أو العيب ان كان الأمر يتعلق بإحدى الصفات الجسمية التي لا يتورّع عن ان يذكرها صراحة في شعره ويقابلها بما غوّض به من صفات أخرى. يقول واصفاً غمّاه الذي كان سبباً في ذكائه وعلمه وفطنته: (من الطويل)

(1) ينظر في الأدب العباسي: 140.

(2) نفسه: 140.

(3) في الميزان الجديد: 114.

(4) ديوان بشار بن برد (عاشور): 207/3 – 209.

عَمِيَتْ جَنِناً وَالذِّكَاؤُ مِنَ الْعَمَى
وِغَاظُ ضِيَاءِ الْعَيْنِ لِلْقَلْبِ فَاعْتَدَى
وَشِعْرُ كَنُورِ الرُّوضِ لَأَعْمَتْ بَيْنَهُ

فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لِلْعِلْمِ مُعْقِلاً
بِقَلْبٍ إِذَا مَا ضَيَّعَ النَّاسُ حَصْلاً (1)
بِقَوْلٍ إِذَا مَا أَحْزَنَ الشِّعْرُ أَسْهَلاً (2)

إن شدة شعور الشاعر بعماء كانت هي الدافع الأساسي لهذه المعاني فسخرها ليجعل من إحساسه بالألم والمرارة، وسيلة لتحدي الآخرين، يقول الدكتور محمد زكي العشماوي مبيناً ذلك الإحساس بالمرارة والضيق وأثره في نفسية المتلقي قائلاً: «وقد بلغ حداً جعلنا نشعر بوطأة المرارة والأسى اللذين يستوليان عليه أحياناً، مما يدل على عمق إدراكه لمحتنه برغم كل مظاهر التفوق والإنكار والتحدي» (3).

ويرى الكاتب ان الشاعر المبدع يمتلك من القدرة على تغيير الحقائق ما يتمكن معه ان يفرض قناعات معينه عند المتلقين بما يمتلكه من خيال شعري وأساليب في التعبير والتصوير إذ يصور نفسه شريفاً عالي النسب وهو وضعه أو انه جميل فائق الجمال وهو أشد ما يكون قبحاً وهكذا في كل الصفات الأخرى.

ولعل عقداً نفسيه أخرى ترافق التنشئة الاجتماعية للشاعر يكون لها الأثر البالغ في توجيه إبداعه الشعري سلباً أو إيجاباً، ومنها عدم الشعور بالحنان والعطف الابوي وفقدان عظمة النسب والإحساس بالمهانة وفقدان الثقة وعدم الشعور بالطمأنينة والشعور بالفراغ الروحي (4). كذلك التي عانى أبو نواس (ت 198هـ) منها في حياته إذ وجد الدارسون لشخصيته أن إباحيته المفرطة تولدت نتيجة صراع مجموعة من العقد منها عقدة الجنسية المثلية، وعقدة اوديب، وعقدة النرجسية وربما كانت هذه الأخيرة هي ما يمكن ان تفسر آفاته الكبرى وآفاته الصغرى التي تنفرع منها (5).

ويعزو (العقاد) انحرافات أبي نواس إلى البيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها فضلاً عن عوامل أخرى منها: «أثر التكوين المولود وأثر البيت وأثر البيئة الاجتماعية، وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة» (6).

وهكذا فإن الشاعر العباسي صار يلجأ إلى إبداعه الشعري ليغبّر فيه عن حالته النفسية بما ينسجم مع أحاسيسه ومشاعره، حتى إن كانت غير متوافقة مع أذهان الناس مما

(1) غاض: غاب في الأرض..

(2) نفسه: 158/4، الثور يفتح النون: الزهر، وتشبيه الشعر به وجريه الحسن، ينظر لسان العرب: مادة

(غيض)، ومادة (نور).

(3) موقف الشعر من الفن والحياة: 112.

(4) ينظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 154.

(5) ينظر نفسه: 150.

(6) أبو نواس الحسن بن هاني: 99.

خلق تفاوتاً ملحوظاً بين شعر هذا العصر وسابقه من العصور فصار لازماً على هؤلاء الشعراء - ومنهم أبو نواس - ان يعيش بعيداً عن سطوة التقاليد القديمة ويصنع لنفسه عالماً خاصاً من الطقوس الغريبة ليندفع في عالم جديد من الإبداع ومن تلك الطقوس - على سبيل المثال لا الحصر - قدسية الخمر عنده، يقول النوبي «ان الخمر أثارت في نفس أبي نواس إحساسات الرهبة والخشوع ونزعات التقرب والتقديس التي تصدر عن المتدين نحو إلهه الذي يعبد»⁽¹⁾.

فصارَت الخمر دافعاً مهماً من دوافع الإبداع عند أبي نواس وكثير من الشعراء غيره، إذ صار الإفصاح عن الخمرة والمنكر أمر شائع لا حرج فيه⁽²⁾. وأبو نواس لا يجاهر بشرب الخمر حسب بل يطلب من النادل الذي يحملها إليه ان يقول له: أئها خمر وكأنما يريد عبرَ هذا الأسلوب ان تكتمل لديه اللذة المعنوية بسماع ذكر الخمر⁽³⁾، وتوجيه المتلقي ليُصَبَّ اهتمامه بها ايضاً من جميع جوانب اللذة فاليد تلمس والفم يتذوق، والعين ترى ومطلبه ان يُردَّد اسم الخمر على مسامعه حتى تنال الأذن حصَّتها من تلك اللذة بالإسماع إذ يقول: (من الطويل)

ألا فاسْقِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِي سِرًّا إِذَا أَمَكَّنَ الْجَهْرُ
فَمَا الْغِبُّ إِلَّا أَنْ تَرَانِي صَاحِبًا وَمَا الْغَنَمُ إِلَّا أَنْ يَتَعَنِّي السُّكَّرُ⁽⁴⁾

ويرى بعض الباحثين أن جنوح أبي نواس في معاقرة الخمر، بافتراض أساسه عقدة النقص التي كانت سبيله الذي عزز ميله في عكوفه على الإباحية المفرطة⁽⁵⁾. أي ان الخمرة الخمرة التي احتلت الصدارة في حياته تمثل هروباً من عقدة النسب التي تلاحقه كما إنها تؤمن له الهدوء والراحة المنشودة بسبب الواقع النفسي المضطرب الذي يعيشه، وليست الخمرة هي وحدها من جاهر بها من المعاصي والمحرمات بل جاهر بكل ما هو مآجِن في الحياة وكان يتلذذ بتلك المجاهرة قائلاً: (من الوافر)

وإن قالوا (حَرَام) قُلْ (حَرَام) وَلَكِنَّ اللَّذَاذَةَ فِي الْحَرَامِ⁽⁶⁾

وكانما يريد الشاعر ان يتفرد بتلك المجاهرة التي يحجم كثير من الناس عنها وإن وقعوا في معصية من تلك المعاصي، ولا غرابة ان تصدر تلك المجاهرة من تلميذ والبة بن

(1) نفسية أبي نواس: 25.

(2) ينظر بعض مظاهر الحياة العقلية والأدبية في العصر العباسي: 321.

(3) ديوان أبي نواس (الغزالي): 212.

(4) نفسه: 44، يتعنعني: يحرمني بعنف، ينظر لسان العرب: مادة (تعم).

(5) ينظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 163.

(6) ديوان أبي نواس (الغزالي): 519.

الحباب (ت نحو 170هـ) «الذي ربّاه أسوأ تربية... فخلق منه فتىً ماجناً... لا يتورع في إرضاء شهوة ولا يحجم عن إتيان منكر»⁽¹⁾.

وكان أبو نواس عندما يُلام على مجاهرته بالمعاصي والمجون، أو عندما يأمر أن يُقلع عن هذا الفعل لدى الخلفاء، كما حصل عندما أمره الأمين أن يُغيّر مظاهر حياته فانه وان تظاهر بالطاعة فهو يخفي غير ذلك⁽²⁾. وانظر إلى هذه الأبيات: (من الطويل)

أَعَاذِلْ أَعْتَبْتُ الْإِمَامَ وَأَعْتَبَا	وَأَعْرَبْتُ عَمَّا فِي الضَّمِيرِ وَأَعْرَبَا
وَقُلْتُ لَسَاقِيهَا أَجْزَهَا فَلَمْ يَكُنْ	لِيَأْبَى أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ وَأَشْرَبَا
فَجَوَّزَهَا عَنِّي عُقَاراً تَرَى لَهَا	إِلَى الشَّرَفِ الْأَعْلَى شُعَاعاً مَطْنَباً ⁽³⁾
إِذَا عَبَّ فِيهَا شَارِبُ الْقَوْمِ جَلَنَهُ	يُقْبِلُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ كَوَكْبَا
تَرَى حَيْثُمَا كَانَتْ مِنَ الْبَيْتِ مَشْرِقاً	وَمَا لَمْ تَكُنْ فِيهِ مِنَ الْبَيْتِ مَغْرَبَا
يَدُورُ بِهَا سَاقٍ أَغْنَى تَرَى لَهُ	عَلَى مُسْتَدَارِ الْأَذْنِ صُدْغاً مُعْقَرَبَا
سَقَاهُمْ وَمَنَّا يَ بَعَيْنِيهِ مَنِيَّةً	فَكَانَتْ إِلَى قَلْبِي أَلَدَّ وَأَطْيَبَا ⁽⁴⁾

يتظاهر الشاعر انه نزولاً عند رغبة الخليفة وامره فانه قد اقلع عن شرب الخمر ويطلب بشده إلى ساقيتها ان يجوّزها عنه ولكن انظر إليه كيف يصفها بعد ان جوّزها عنه فترى لها شعاعاً مضيئاً كأنه كوكب في ليل داج مظلم فهي كالشمس تضيء حيثما كانت، ثم ينتقل إلى ساقيتها فيشيب به ويصفه كما وصف الخمرة التي يحملها.

وليس من العسير على المتلقي أن يفهم إن هذه الأبيات التي أبدعها أبو نواس من وحي الخمرة وحادثة نهيه عنها إنما تحمل في ثناياها معاني الإصرار عليها وكأنما أصبحت جزءاً من شخصيته لا يستطيع الاستغناء عنها، ولا تحمل بأي شكل من الأشكال معاني التوبة عنها أو هجرها.

المبحث الرابع: الشعور بالعظمة

ومن المعاني الأخرى التي يكون الدافع لإبداعها دافعاً نفسياً معاني الفخر، هذا الفخر الذي ربما تحول إلى عقدة نفسية عند الشاعر لكنها هذه المرة ليست عقدة النقص بل عقدة الكبرياء والترفع وتمجيد الذات أو ما يسمى (بجنون العظمة)، وإن كان بعض الباحثين يرى

(1) في الأدب العباسي، محمد مهدي بصرى: 158.

(2) ينظر في الأدب العباسي، محمد مهدي بصرى: 166.

(3) مطنبا: ممدوداً باطناب، والطنب جبل طويل يشد به سراقق البيت، ينظر لسان العرب: مادة (طنب).

(4) ديوان أبي نواس: 38.

أنها ناتجة عن عقدة النقص، فعلى سبيل المثال وبافتراض ان المتنبي كان لديه شعور بالنقص في نفسه⁽¹⁾. كونه من أصل وضيع خامل ولولا شعوره بتواضع نسبه لما قنع بالإشارة إلى عشيرته مرات قلائل وإلا لكان جلجل في الأفاق بذكر آبائه بمناسبة وغير مناسبة على عادة العرب في فخرهم، وما جُبِلَ عليه هو من غلواء الكِبَر والتعالي على الخلق، وليس أدل على ما يكتمه من ضعة هذا النسب تركيزه على الفخر والعظمة في نفسه، ثم استدراكه للفخر بأبائه لئلا يؤخذ عليه سكوته تسليماً بما يقال عن حِطَّةِ قدرهم⁽²⁾. فانظر إلى وصفه مقامه في الناس بما يجعله في مكانة الأنبياء يقول: (من الخفيف)

مَا مَقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةٍ إِلَّا كَمَقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ
أَنَا فِي أُمَّةٍ تَذَارِكُهَا النَّاسُ هُ غَرِيبٌ (كَصَالِحٍ) فِي ثَمُودٍ⁽³⁾

فمن الطبيعي عند من كانت له مثل شخصية المتنبي من كبرياء وترفع ودالة على الملوك والأمراء ان ينتفض لما يلامس شعوره من كبت وألم حينما يثلم نسبه، فيعوض عن ذلك بالاعتداد بنفسه حدَّ المغالاة ولعل هذه الأبيات تنبئ بذلك إذ قال: (من مجزوء الرجز)

أَيَّ مَحَلٍّ أَرْتَقِي _____ أَيْ عَظِيمٍ أَتَقِي _____
وَكُلَّ مَا قَدْ خَلَقَ اللَّهُ _____ هُ وَمَا لَمْ يَخْلُقْ _____
مُحْتَقِرٍ فِي هِمَّتِي _____ كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرِقِي⁽⁴⁾

أبيات تجاوز فيه الشاعر الغرور والاعتداد بالنفس إلى الادعاء والتجني، مما لو تأمله متلقي هذا الشعر والناظر فيه لأخرجه من كلام العقلاء فإن له نتائج سلبية على هذا المتلقي فلربما انتفض على هذه المعاني بسبب ما أستقر في ذهنه من عقائد دينية وأعراف لا يستسيغ معها التطاول على الذات الإلهية، أو الأنبياء والرسل بل حتى مخالفة قوانين الطبيعية ونواميسها. فينقلب مثل هذا الفخر إلى ترهات وهذر مجانين، ولكي نكون منصفين فانه ليس المتنبي وحده من سلك هذا الطريق في الفخر من الشعراء فهناك الكثير منهم ولناخذ هذه الأبيات لابن نباته السعدي (ت 405هـ) يقول: (من البسيط)

تَضَاعَلَ الدَّهْرُ حَتَّى ضَاعَ فِي هِمَمِي وَاسْتَفْحَلَ الْهَمُّ حَتَّى صَارَ مِنْ شَيْمِي
فَالْعَيْشُ مِنْ نِعَمِي وَالْمَوْتُ مِنْ نِقَمِي وَحِكْمَةُ الْفَلَكَ الدَّوَارُ مِنْ حِكَمِي

(1) ينظر الإبداع في الفن: 51.

(2) ينظر أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، (دراسة: جنون العظمة في المتنبي مرض نفسي): 61 - 62.

62.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 44/2 - 48.

(4) نفسه: 81/3.

والحَزْمُ والعَزْمُ في الأقوامِ من خُلقي كما الفصاحَة في الأقوالِ من كَلَمي (1)

ولعل ابن نباته قد جاوز المتنبي في معاني فخره حدّاً بلغ فيه الإلحاد والكفر فهو قد جعل من نفسه مسؤولاً عن الموت والنعيم⁽²⁾، وأن ما بالناس من شيم الحزم والعزم إنما هي هي نفحات من خلقه هو.

ويرى الكاتب ان هذه التهويمات والمبالغات ربما تجعل المتلقي يشفق على هؤلاء المساكين ويدعو لهم بسلامة العقل وسداد الرأي – مع كل ما يحمله شعرهم من إبداع في جوانبه الفنية – كون معانيهم ليست مما تقبله النفس ولا مما تألفه العين من معاني الفخر. وإذا عدنا إلى المتنبي نجد ان الأستاذ محمد كمال حلمي يرى ان الغرور الذي انتابه – لاسيما في شبابه – كان له كبير الأثر في إنتاج معانيه إنما هو شعور صادق في ما يزعمه، ولا يفترى شيئاً من عند نفسه فهو لا يكذب على الناس ولا يحاول ان يخدع نفسه لكنه يعتقد عقيدة فاسدة⁽³⁾. فاعتقد انه يستطيع ان يخضع ملوك العرب والعجم لسلطانه واخذ يضع شروطه على المتلقي وهو ما لم يكن مألوفاً عند غيره من الشعراء، فقد «اشتراط المتنبي على سيف الدولة أول اتصاله به، انه إذا انشده مديحه لا ينشده إلا وهو قاعد، وانه لا يكلف تقبيل الأرض بين يديه»⁽⁴⁾. ولعل الغريب في الأمر ان يقبل سيف الدولة – على مهابته وجلالة قدرة – تلك الشروط ويرتضيها فقربه وتوثقت بينهما كل أسباب المحبة والولاء، لكن تمادي المتنبي من جهة ومحاولات النيل منه والإيقاع بينه وبين الأمير من جهة أخرى كانتا السبب في الجفوة التي حصلت بينهما وانتهت برحيله إلى مصر ليلحق بكافور الاخشيدي.

فلو نظرنا في قصيدته الميمية المشهورة التي أنشدها في حضرة سيف الدولة وكان أبو فراس الحمداني حاضراً والتي ضمّنها من معاني الفخر ما لا يُعلى عليه إذ يقول: (من البسيط)

أنا الَّذي نَظَرَ الأَعْمى إلى أدبي	وَأَسَمَعْتُ كَلِمَاتِي مِنْ بِهِ صَمَمٌ
أَنَا مِلءٌ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا	وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ
وَمُرْهَفٌ سِرْتُ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ بِهِ	حَتَّى ضَرَبْتُ وَمَوْجُ الْمَوْتِ يَلْتَطِمُ
فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبِيدَاءُ تَعْرِفْنِي	وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ ⁽⁵⁾

فقد خلع المتنبي على نفسه معاني الفخر معنىً بعد آخر وراح يدفع عن نفسه تهمة السرقة التي كان يوجهها إليه غريمه أبو فراس الحمداني فتمادى في تلك المعاني كثيراً حتى

(1) ديوان ابن نباته السعدي: 575/2.

(2) ينظر الموت في الشعر العباسي: 152.

(3) ينظر أبو الطيب المتنبي حياته، وخلق، وشعره، واسلوبه: 141 – 142.

(4) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: 47/1، وينظر أبو الطيب المتنبي حياته وشعره: 63.

(5) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 83/4 – 85.

صار إلى قوله: الخيل والليل والبيداء تعرفني... فتدخل أبو فراس قائلاً: ما أبقيت للأمير إذ وصفت نفسك بالشجاعة والفصاحة والرياسة والسماحة؟ تمدح نفسك بما سرقت من كلام غيرك وتأخذ جوائز الأمير! (1) فأوقع بينه وبين سيف الدولة وربما كانت هذه القصيدة هي بداية الجفوة بينهما وذلك عندما تجاوز الشاعر في ثورة إبداعه الحدود التي رسمها له المتلقي لاسيما ان كان مهاب الجانب وفارساً مثل سيف الدولة...

وربما ان سبب فشل العلاقة الحميمة بين المتنبي وسيف الدولة كان الفشل في ما يدعوه (ريتشاردز) «بإشاراته إلى حرص الفنان على تحقيق التوازن بين دوافعه هو ودوافع القارئ» (2). وان كبرياء المتنبي جعلت منه معجباً بنفسه مغروراً بإبداعه وصفاته، لذا فهو يراقب الناس ليرى مدى تقبلهم لهذا الإبداع فان بدا له غير ذلك صبّ عليهم غضبه فكان المتنبي كثير التذمر من الناس حاقداً عليهم وهذا ورثه الكأبة والانقباض والعيش في معزل عن الناس مكثفياً بنفسه قانعاً بها (3).

وحتى نصف الشاعر فان من الباحثين من يرى في كبرياء المتنبي فضيلة خلقية لكنها سخرت ضده من حساده لأنهم لم يجدوا سلاحاً يحاربونه به اقوى منه يقول الأستاذ طاهر احمد الطناحي: «انت حين تتصفح حياة المتنبي وتدرس اخلاقه وتستقري هذه الكبرياء في شعره... لا تجد أثراً للكبرياء الممقوتة التي تحط من قدر صاحبها، وتلحقه بالمغرورين المتنفجين الذين يتعالون في غير علو، ويفخرون بغير ما سبب للفخر، وانما تجد عظمة أدبية، واعتداداً بالنفس وصوناً لكرامة الأدب والأديب عن الصعلكة والمهانة في مجالس الملوك والأمراء» (4).

وهذا الرأي له ما يدعمه في نتاج المتنبي وإبداعه الشعري فقد كان لا يمدح إلا ملكاً أو أميراً وربما مدح من يخصه بصداقة خالصة قليلاً وكان حين يأخذ عطايا هؤلاء الملوك والأمراء ينظر إليها إنها اقل بكثير مما يقدمه لهم من خلود في شعره وإذا جاء إلى عتاب احد هؤلاء الممدوحين من الملوك والأمراء عاتبه عتاب النظير للنظير، بل حتى في غزله فانه لا ينزل بغزله إلى الهوان بل يتغزل وهو مُحْتَفَظُ بكرامته، ولا يتسع المجال لذكر شواهد على كل ذلك، ولكن أينما نظرت في ديوان المتنبي فستجد شاهداً على إبداع هذا الرجل، الذي جعلت منه حياته المضطربة رجلاً شديداً مما أثر في إبداعه الشعري الذي جاء هو الآخر متناسباً مع هذه الحياة.

(1) لمعرفة المزيد عن هذه الحادثة ينظر الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: 89 – 90.

(2) ينظر مبادئ النقد الأدبي (ريتشاردز): 70.

(3) أبو الطيب المتنبي، حياته وخلق وشعره واسلوبه: 152.

(4) أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، (دراسة: جنون العظمة في المتنبي فضيلة خلقية): 67.

المبحث الخامس: التشاؤم

مثلاً تكون الشخصية القوية المتعالية دافعاً لإبداع الشاعر فإن الشخصية المضطربة القلقة تعطي نفس الدافع لكن بشكل مغاير فعلى من يتصدى لفهم إبداع مثل هؤلاء الشعراء ان يعتمد إلى دراسة سير حياتهم وليس المقصود بذلك الدراسة التاريخية للسيرة إنما شعر هؤلاء هو أجدى وسيلة لفهم نفسياتهم أفضل فهم، فديوان الشاعر «هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسه مما تتألف منه حياة الإنسان»⁽¹⁾.

وابن الرومي هو احد أهم الشعراء الذين وصّفوا باعتلال أعصابهم وشذوذ أطوارهم وإسرافهم في كل شيء «فنشأ عنده التطير والتشاؤم والوسواس»⁽²⁾. وتحدث (العقاد) ملياً عن ذلك وأشار إلى اختلال أعصاب ابن الرومي في دراسة لغته ونفسيته من خلال شعره قائلاً: «كان يستحضر الخوف ويكثر التوجس ويختلق الأوهام»⁽³⁾.

وكان مما يخافه ركوب الماء، وحين دعاه العباس بن ثوبة الكاتب لزيارته في سامراء قال يمدحه شاكراً دعوته متعللاً على سبيل الفكاهة بتصوير مخاطر الرحلة إليه براً وبحراً⁽⁴⁾ للوصول إلى الممدوح قائلاً: (من الطويل)

لَقِيتُ مِنَ الْبَرِّ الثَّيَّارِ بِعَدَمِ	لَقِيتُ مِنَ الْبَحْرِ ابْيَاضَ الذَّوَابِ
وَلَوْ ثَابَ عَقْلِي لَمْ ادَّعْ ذِكْرَ بَعْضِهِ	وَلَكِنَّهُ مِنْ هَوْلِهِ غَيْرُ ثَائِبٍ
أَظْلَلْتُ إِذَا هَزَّتْهُ رِيحٌ وَلَآئِلُ	لَهُ الشَّمْسُ أَمْوَاجاً طَوَالَ الْغَوَارِبِ
كَأَنِّي أَرَى فِيهِنَّ فُرْسَانَ بُهْمَةٍ	يُلِيحُونَ نَحْوِي بِالسِّيُوفِ الْقَوَاضِبِ ⁽⁵⁾

فالشاعر بعد ان علم ما يمكن ان يلاقيه من مخاطر في الرحلة البرية عاد ليصف الرحلة النهرية في نهر دجلة وبلاء ركوبه وما هاله منها، حتى أبيضَّت له ذوائبه، ثم يصف القارب الذي إذا ما هزّته الريح يمينه ويسره واندفعت نحوه الأمواج العالية تُحرّكه صعوداً ونزولاً في لجة الماء وهو على ظهر ذلك المركب خائفاً مرتعباً، كأنه يرى في هذه الأمواج القادمة نحوه فرساناً يليحون بسيوفهم القواضب يريدون رأسه، أبدع الشاعر هذه الأبيات مصوراً فيها خوفه من ركوب الماء الذي من الممكن ان يكون سبباً للموت، فكان تصويره رائعاً يجعل المتلقي (ممدوحه) يقبل عذره تعاطفاً مع حالته النفسية التي هو عليها. وكان ابن الرومي يخاف الموت خوفاً شديداً ملك عليه نفسه لكثرة ما ودّع من أهله واحبابه وكأنه

(1) ابن الرومي، فنه ونفسيته: 4.

(2) ابن الرومي بين ناقيه: 15.

(3) ابن الرومي حياته من شعره: 135.

(4) ينظر ديوان ابن الرومي (تحقيق محمد بدیع شریف): 3 - 5.

(5) نفسه (نصار): 214/1 - 216.

مخصوص بالمصائب وهذا يفسر إبداعه العظيم في المراثي ومنه رثاء ولده الأوسط⁽¹⁾، إذ كان الرثاء الموضوع الأقرب إلى نفسه البائسة التي طحنتها المصائب؛ لأنه فقد كُلَّ من يحب في الدنيا، أولاده الثلاثة، وزوجته، وأمه وأباه، وشقيقه، وخاله، وخالته، ثم فقد (بستان) المغنية التي كان يأنس بها ويرتاح إليها، وفقد صحته وشبابه فكان هذا الشعور بالفقد وما جُبِلَتْ عليه نفسه من مخاوف وتطّير وما لحقه من مصائب في أمواله وممتلكاته سبباً في أن ترقّ مشاعره ليخلق بها عالياً في فن الرثاء⁽²⁾.

وكان ابن الرومي بارعاً في استخدام حواسه معتمداً على رؤيته في لحظة جسّيه وشعوره الباطني مما جعله يمتلك قدرة فائقة على التشخيص بوصفه عنصراً أساسياً في عملية التصوير الشعري وهذه الملكة «تستمد قدراتها من باعثن نفسيين هما: سعة الشعور، ودقته، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني»⁽³⁾.

يرى العقاد أن هذه القدرة على التصوير الشعري المشّخص ناتج عن موهبة خالصة تكون عند أناس ولا تكون عند غيرهم وهي صورة عميقة يمتزج كل عنصر فيها بتجربة الشاعر الشعورية لتعكس فوق جمالها الفني وجمال الطبيعة حالة هذا الشاعر النفسية⁽⁴⁾. ومن ذلك قصيدة بديعة قلّ نظيرها افتتحها بالبكاء على شبابه الذي رحل فرحلت معه السعادة والهناء⁽⁵⁾. يقول في مطلعها: (من الطويل)
بكِيتَ فلم تتركْ لعينك مَدْمَعاً زماناً طوى شَرْخَ الشَّبَابِ فَوَدَّعَا⁽⁶⁾

فالبكاء مظهر يتكرر عند كثير من الشعراء في مطالع قصائدهم، إلا أن الذي لا يتكرر هو تصوير ذلك المشهد العجيب في إيقونة شعرية بديعة، مشهد الشمس الأفلة التي حان موعد غروبها فودعت الدنيا والكائنات الحيّة لتقضي نحبها بين بكاء تلك الكائنات وحزنها على فراقها، ثم يقول:

إذا رنقت شمسُ الأصيلِ ونقضتْ على الأفق الغربيّ ورساً مذعداً
وودعتِ الدنيا لتقضي بحبها وشوّل باقي عُمرها فتنشعشعا
ولاحظتِ النّوَارَ وهي مريضةٌ وقد وضعتْ خدّاً إلى الأرض أضرعاً
كما لاحظتْ عَوادَهُ عَيْنُ مُدْنِفٍ توجّع من أوصابه ما توجّعاً
وظلّتْ عيونُ النّورِ تخضّلُ بالنّدى كما أغرورقتْ عينُ الشّجّي لِتَدْمَعَا
يراعينها صُوراً إليها روانياً ويحظنّ الحاظاً من الشّجْوِ خُشْعَا

(1) ينظر ديوان ابن الرومي: 624/2 - 627 أبياته في رثاء ابنه الأوسط..

(2) ينظر صورة ابن الرومي في شعره، ثامر: 11.

(3) المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد: 54.

(4) ابن الرومي حياته من شعره: 305 - 306.

(5) ينظر ابن الرومي: 35 - 36.

(6) ديوان ابن الرومي: 1473/4.

وبَيْنَ إغْضَاءِ الْفِرَاقِ عَلَيْهِمَا كَأَنَّهُمَا خِلاَ صَفَاءٍ تَوَدَّعَا⁽¹⁾

يصف الشاعر رحيل الشباب وصفاً رائعاً، فهو لن يعود، مثل يومه الذي آذنت بنهايته شمس الأصيل فراح يرسم لغروبها أروع المناظر فكأنها أمسكت ورساً اصفرأ ونثرته على الأفق (ليصور تداخل الألوان وقت الغروب) ثم تمضي الشمس مودعةً الكائنات الحية، لكن هذه الكائنات حزنّت لفراقها واختار (النوار) تلك الزهرة البيضاء الرقيقة ليظهر هذا الحزن من خلال انحنائها، وكأنما وضعت حذها على الأرض حزناً وتضرعاً ويصوّر لنا بقدرته الفائقة العجيبة مأتماً راحت الزهور فيه تبكي بحزن على فراق الشمس، وامتلات محاجرها بالدموع.

لقد حشد الشاعر كثيراً من مفردات الحزن في نصّه (وداع، نحب، مرض، دموع، فراق، حزن، اصفرأ، تضرع) وزاد من هذا الحزن اختياره المناسب لروي القصيدة (العين الممدودة بالأسفل) ليطلق صرخة استغاثة لاستعادة شبابه الراحل، ولكن هيهات فلن يرجع إليه إلا الصدى.

من هنا تبرز القدرة الحسية والخيالية في شعر ابن الرومي إذ تغدو صورته مشاعر متتالية ترمقها العين كأنها شخوص ماثلة أمامها وخواطر متتابعة تتلقفها النفس تلقف الجائع، وهذه النفس لا تقوم بعملية الاستقبال حسب إنما ينجم عن تلك الأشكال عملية إرسال أو خلق جديد لتلك الأشكال، هذا ما يتيح للشاعر استكناه ملامح هذه الصور وتشذيبها وتهذيبها لتأخذ شكلها النهائي لتتال في الوقت نفسه نصيبها من نفوس المتلقين وأدواقهم⁽²⁾.

وصوّر لنا العقاد أيضاً براعة ابن الرومي في تمثيل الحركة على الرغم مما في تصويرها من صعوبة ولكنّها عندما تمثل أمامه تسهل وتلين لأنه يجريها على ما تريده حالاته النفسية من جدٍ أو هزلٍ، حزنٍ أو سرور. ولننظر في البيتين اللذين صوّر بهما ابن الرومي أهدباً كان ممن يتشاءم لرؤيته ويتطير منه إذ يقول: (من الكامل)

قَصُرْتُ أَخَادَعَهُ وَطَوَّلْتُ قَدَالَهُ فَكَأَنَّهُ مُتَرَبِّصٌ أَنْ يُصَفَّعَا
وَكَأَنَّمَا صَفَّعَتْ قَفَاهُ مَرَّةً وَأَحْسَنُ ثَانِيَةً لَهَا فَتَجَمَّعَا⁽³⁾

(1) نفسه: 1475/4.

(2) ينظر المدخل إلى نظرية النقد النفسي: 57.

(3) الأبيات مما اخل بها ديوانه، ووردا في كثير من المصادر القديمة منها خزانة الأدب وغاية الأرب،:

390/1 ؛ ومعاهد التنصيص على شواهد التلخيص: 106/2 ؛ وتنسب في خريدة القصر لابي محمد

عبد الله بن الطباخ الكاتب مع اختلاف بسيط، ينظر خريدة القصر وجريدة العصر: 320/5 ، والاخادع: جمع اخدع وهو عرق العنق، والقذال: صفحة الرقبة. والجمع اقلذلة وقُذِل. ينظر لسان العرب مادة: (خدع) ومادة (قذل).

صورة ساخرة تصوّر هذا الأحذب بحركاته المختلفة التي اندمجت لتخرج دفعة واحدة وبلحظات معدودة فصوّرتة وهو متهيئ لأن يصفع، وصوّرتة عندما صفع مرّة وتجمّعه عندما أحس لها.

وان كان هذا الأحذب (معقوف الظهر) قد أوحى للشاعر هذا الإبداع الشعري في صورته الفنية الجميلة مما يبعث على السخرية والضحك ونجاح الشاعر في تجسيد حركاته، لكنها من الجانب الإنساني تبعث عند المتلقي الشعور بالحزن والاشفاق على ذلك الأحذب المسكين، اما وجهة نظر الشاعر فيفسرها (العقّاد) على إنها من حالات انقلاب مزاجه واشتداد تطيره، وتترجم حالة نفسية متوترة هي حالة الانقباض والنفور من المناظر الدميمة الشائعة ويصاحب النفور الحزن والإنكسار والتشاؤم والكرهه وليس أقرب من المسافة بين النفور والطيرة⁽¹⁾.

كما ان الشاعر قصد الانتقاص من هذا الأحذب وصوّره بأنه حقير تعودّ الضرب وانه لا يملك الجرأة على ردّ الإهانة التي كانت توجه إليه تباعاً فهو كتلة خالية من المشاعر صارت مجعماً للذل والهوان وواضح أنّ الشاعر يخفي وراء ذلك كلّ حقده على ذلك الأحذب واحتقاره إياه⁽²⁾. إذ كان ممن يتشائم من رؤيتهم.

المبحث السادس: الحزن

ويكتب الشاعر بدافع نفسي مهم آخر، ألا وهو الحزن، والحزن له مسببات كثيرة لكن أشدها وقعاً على الشاعر فقد الأهل والأحباب، أو مقتل القادة العظام، بل يحزن الشاعر حتى على الأماكن والمدن وقد أصابها الخراب والدمار فينعطف إلى اقرب الأغراض الشعرية إلى نفسيته وهو غرض الرثاء... فالرثاء من المعاني التي يكون الباعث عليها صادقاً نابعاً من صدق العاطفة وعمق الأثر في نفس الشاعر⁽³⁾. والحزن فطرة جبل الإنسان عليها وقد عرفه مذ عرف الموت، أما الشعراء فقد أخرس الموت بعضهم فلم يستطيعوا إبداع أشعار تصور ما ألّم بهم من حزن عندما خطف الموت أحبتهم، وانطق بعضهم بأرق الأشعار التي تفيض حزناً حتى اقترنت أسماؤهم به وكان دافعهم للإبداع.

فجاء إبداعهم أصيلاً يُعبّر عن الألم والتوجع والتأسف والأصل في الرثاء بكاء الأقارب حين يعصف الموت بأحدهم، ورثاء النفس حين يجد الإنسان نفسه على حافة الهاوية بين شذقي الموت، ومن هذا الصنف بكاء من ينزلون من المرء منزلة النفس ممن يُحبهم ويندبهم، وقد يميل الشاعر إلى تأبين المرثي وتسجيل فضائله وذكر خصاله، وربما أستمد من حادثة الموت معاني فلسفية عميقة حول ثنائية الحياة والموت، وإظهار عجز الإنسان وضعفه أمامه عندما يخطف أحد أحبته من أمام ناظريه، وارتبط هذا الغرض

(1) ينظر ابن الرومي حياته من شعره: 172 – 173.

(2) ينظر ابن الرومي دراسة في المؤثرات البيئية والشخصية في شعره: 69.

(3) ينظر العاطفة والإبداع الشعري: 32.

بالحزن ارتباطاً وثيقاً فليس من الهين على الإنسان فقد ابنه أو أمه أو زوجه أو صديق ممن هو للإنسان كالأخ الذي لم تلده أمه.

رثاء الأبناء :

إن رثاء الأبناء هو أصدق الشعر لأنه نابع من عاطفة أكيدة مشحونة بالحزن وليس أشد حزناً من أبٍ مكلومٍ يبكي ابنه، فلذة كبده ويعاني ألم فراقه، وإن كان ما رواه ابن قتيبة في نظرة العربي إلى موت بعض الأقارب يرى أن في موت الزوجة عرساً جديداً، فإنه يرى في موت الولد صدعاً في الفؤاد لا يجبر⁽¹⁾. يقول إبراهيم الصابي (من الخفيف)
**يُولِمُ الْقَلْبَ كُلَّ فَقْدٍ وَلَا مِثْلَ
لِ افْتِقَادِ الْأَبَاءِ لِلْأَبْنَاءِ⁽²⁾**

ويكون هذا الألم أشد ما يكون إن كان الابن الفقيد صغيراً في السن، لأن الأب لم يُشبع عاطفته منه بعد⁽³⁾. وإذا كان رثاء الأبناء دافعاً من دوافع الإبداع مرتبطاً بعاطفة الحزن فإن هذه العاطفة تتباين في عمقها من شاعر لآخر، وبهذا التباين فإن تنوعاً في المراثي سوف يُحسّ به المتلقي مع أن عاطفة الحزن العامة طاغية فيها بلا شك لأنها في رثاء فلذات الأكباد ورثاؤهم يمتاز بحرقة شديدة⁽⁴⁾.

وقصيدة ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط نموذج فريد في رثاء الأبناء. يقول: (من الطويل)
بكاؤكما يشفي وإن كان لا يُجدي فجُوداً فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْدِي
بُنَيَّ الَّذِي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَى فِيا عِزَّةَ الْمُهْدَى وِيا حَسْرَةَ الْمُهْدَى
أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْمَنِيَا وَرَمَيْهَا مِنْ الْقَوْمِ حَبَّاثُ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدٍ
تَوَخَّى جَمَامَ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيئَتِي فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ واسِطَةَ الْعِفْدِ⁽⁵⁾

يخاطب الشاعر في أول مرثيته عينيه بعد أن استدعى الدموع فجادت عليه بالغزير منها، لكنها دموع لا تجدي فما عاد مرثي بقصيدة عصماء، ولا بدموع غزيرة، وانظر إلى إبداع فريد في معاني الرثاء في البيت الذي يليه حيث يطلق مفردةً تحمل الكثير من معاني التأوه والحسرة والتوجع (بُنَيَّ) فيصبح المتلقي مترقباً لسماع خبر هذا الابن وما حلَّ به فإذا بلفظة (أهدته) وغالباً ما تكون الهدية والتهادي في مقام الفرح لكنَّه سخرها في هذا البيت لتدل على أعظم معاني الحزن والحسرة والندم، لمعزّة ما اهداه ومكانته في نفسه ولمن؟ للثرى ليرفد تحت طيات التراب جُتّة هامدة، فتتضح الصورة الحزينة كاملةً للمتلقي فالشاعر دفن ولده بيديه، وهو العزيز على قلبه الذي تقطّع عليه حشرات صورة لاشك أنها تبعث في نفس المتلقي شعوراً بالحزن يضاهي حزن الشاعر نفسه صورة لا يملك الإنسان فيها

(1) ينظر عيون الأخبار: 3/ 104.

(2) ينظر بيتمة الدهر: 71/2.

(3) ينظر رثاء الابناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري: 181.

(4) ينظر الرثاء في الجاهلية والإسلام: 19.

(5) ديوان ابن الرومي: 2/ 624.

دموعه لما أثارته من عاطفة الحزن لديه. ثم دفعه الحزن للدعاء على المنابا لان يقاتلها الله وهو الذي يعلم علم اليقين أنها رسل الله. وذلك لأنها رمته بابنه الذي أحب وكان واسطة العقد تميزاً ومكانة بين أخوته مما يؤكد عمق جرحه الذي أفقده صوابه وأخرجه عن وقار الشاعر المؤمن⁽¹⁾. ثم يقول: (من الطويل)

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لُبُّهُ
أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ
وَضَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقُطَ نَفْسُهُ
وَأَوْلَانَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَيُّهَا

فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ إِذْ ضَمَّ فِي اللَّحْدِ
إِلَى صُفْرَةِ الْجَادِي عَنْ حُمْرَةِ الْوَرْدِ
وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيبُ مِنَ الرَّئْدِ
فَقَدْ نَا كَانَ الْفَاجِعَ الْبَيِّنَ الْفَقْدِ⁽²⁾

فما يزيد من حسرة الشاعر وألمه أن ولده كان صغيراً لم يلبث طويلاً بين رقاده في مهده ورقدته الطويلة في لحده، ثم يصور كيف استنزفت دماؤه شيئاً فشيئاً بنزف أحال شكله المتوِّرد بحمرته إلى صفرة مقيته، وصار هذا الغصن الرطيب يذوي حتى ما عادت فيه حياة، فقد سلبه الموت من بين أيديهم وهم ينظرون ولا يستطيعون عنه دفعاً، فكانت دموع الشاعر وببئٍ احزانه في هذه القصيدة النابعة من عمق مأساته سبيله الوحيد للتنفيس عن همومه، لكنَّ الشاعر وهو في خضمِّ حُزنه لم يغفل أن يسلك مسالك من البديع في سبيل رسم هذه الصورة الحزينة بأشدَّ معاني الحزن إيلاماً فهو حين يقول:

وَأَنْتَ وَإِنْ أَفْرَدْتَ فِي دَارٍ وَحْشَةً فَبَانِي بَدَارِ الْأَنْسِ فِي وَحْشَةِ الْفَرْدِ⁽³⁾

إنما سلك مسلماً بديعاً اسهم في تصوير حالته التي آل إليها بعد فقد ابنه، الأمر الذي يزيد من التأثير في المتلقي⁽⁴⁾.

ولكي نلمس التباين في إبداع معاني الرثاء عند الشعراء وأثر عمر الابن المراثي وقربه أو بعده من الشاعر فلنا أن ننظر في إبداع آخر في ذات الغرض، قصيدة إبراهيم المهدي بن المنصور^(*) (ت 224هـ)

يُرْثِي أَبْنَاءَهُ لَهُ أَصِيبٌ بِالْبَصَرَةِ عِنْدَمَا كَانَ وَالِيّاً عَلَيْهَا يَقُولُ⁽⁵⁾: (من الطويل)

نَأَى آخِرَ الْأَيَّامِ عَنْكَ (حَبِيبُ) فَالْعَيْنِ سَحَّ دَائِمٌ وَغُرُوبُ⁽¹⁾
دَعْتَهُ نَوَى لَا يَرْتَجِي أَوْبَةَ لَهَا فَقَلْبُكَ مَسْلُوبٌ وَأَنْتَ كَنِيبُ

(1) ينظر من عيون المراثي: 137.

(2) ديوان ابن الرومي: 2/ 625.

(3) نفسه: 2/ 627.

(4) ينظر من عيون المراثي: 149.

(*) وهو أبو إسحاق إبراهيم بن محمد المهدي بن عبد الله المنصور العباسي الهاشمي، أخو هارون الرشيد، ولد ونشأ في بغداد، وولاه الرشيد أمره دمشق، ثم عزله عنها بعد سنتين ثم أعاده إليها فاقام فيها أربع سنين ومات في (سر من رأى) سنة 224هـ. ينظر تاريخ بغداد: 142/6 ؛ ووفيات الاعيان: 8/1 ؛ الاعلام للزركلي: 59/1

(5) ينظر التعازي والمراثي، للمبرد: 171/1 ؛ وينظر الكامل في اللغة والادب: 20/4 ؛ وينظر تاريخ دمشق، لابن عساكر: 190/7

يُؤُوبُ إِلَى أَوْطَانِهِ كُلَّ غَائِبٍ
تَبَدَّلَ دَاراً غَيْرَ دَارِي وَجِيرَةً
أَقَامَ بِهَا مَسْتَوْطِناً غَيْرَ أَنَّهُ
كَأَن لَمْ يَكُنْ كَالَّذِ يَلْمَعُ نَوْرُهُ

وأحمد في الغياب ليس يؤوبُ
سِوَايَ وَأَحْدَاثُ الزَّمَانِ تَتُوبُ
عَلَى طَوْلِ أَيَّامِ الْمَقَامِ غَرِيبُ
بِأَصْدَافِهِ لَمَّا تَشْتَبِهُهُ ثَقُوبُ

وريحان صدري كان حين أشمه

ومؤنس قصري كان حين أغيبُ(2)

فالشاعر يبتدئ قصيدته هو الآخر بالبكاء والدموع وهل غير الدموع سلوى للمفجوعين؟! فإن كان يُرجى أوبة الغائبين يوماً إلى أهليهم وأوطانهم، فإن ابن الشاعر ليس بأيّ أبداً لأن الموت قد بدّله داراً غير داره وجاراً غير جاره فمقامه معهم ابد الدهر ولن يمني الشاعر نفسه بأن يشم ريحانه، أو يكون أنيس قصره مرةً أخرى، فإن كانت حالة الحزن العامة باديةً على النص ككل المراثي إلا أننا نلمس معاني إسلامية وإيمان بالقضاء والقدر ورضى بما قَسَمَ الله على الإنسان، ولم يكن متمرداً على المنايا رافضاً الصبر والمثوبة عليه من عند الله كما لمسنا في نص ابن الرومي.

رثاء الأم والزوج:

ورثاء الأمّ مما يحرك المشاعر الإنسانية ويدفع بالشاعر إلى إبداع شعر يفيض بالألم ويموج بالحزن والأسى، مع صعوبة هذا النوع من الرثاء وهو ما تنبّه إليه القدماء وفي ذلك يقول ابن رشيق القيرواني: «ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما، وقِلّة الصّفات»⁽³⁾. ولعلّ هذا يفسر لنا قلة رثاء الأمهات والزوجات مقارنةً بغيره ضمن هذا الغرض. ومن رثاء الأمهات قول كشاجم (ت 360هـ):

(من الطويل)
أَبْعَدُ مُصَابِ الْأُمِّ أَلْفَ مَضْجَعاً
سَبْرَضُعُ عَيْنِي قَبْرَهَا مِنْ دُمُوعِهَا
فَأَقْسِمُ لَوْ أَبْصَرْتُ عِنْدَ مَوْتِهَا
رَثِيئَةً لِنَصْلٍ يَأْخُذُ الْمَوْتَ جَفْنَهُ
وَأَوِي إِلَى خَفَضِ مِنَ الْعَيْشِ أَوْ ظِلِّ؟
بِمَا كَلَفْتُهُ مِنْ رَضَاعِي وَمِنْ حَمْلِي
وَعَيْنِي تَسْجُ الدَّمْعُ سَجْلاً عَلَى سَجَلٍ
وَأَعْجَبْتُ مِنْ فَرْعِ يَنْوَحُ عَلَى أَصْلٍ⁽⁴⁾

إبداع يُنم عن حزن شديد بمصاب يستنكر الشاعر على نفسه كيف يمكنه ان يألّف مضجّعه أو يصفو عيشه بعده انه موت الأم وليس لدى الشاعر من سبيل لردّ الجميل إليها

-
- (1) السج: الصُّب يُقال سج الدمع... يسُجُّ سَجّاً وسُحُوحاً أي سال من فوق واشتد انصبابه، وغروب من غربت العين إذا كانت تسيل فلا تنقطع دموعها. ينظر لسان العرب: مادة (سج) ومادة (غرب)
(2) شعر إبراهيم بن المهدي وخابره ونثره: 125.
(3) العمدة: 154 / 2.
(4) ديوان كشاجم: 328 .

جزاء ما عانتها في حملها و إرضاعه إلا ان يُرضع قبرها بدموعه الغزيرة، وهو يعجب للمنون وفعلها كيف تُفرق بين الأحباب المتلازمين تلازم السيف وغمده وسيظل ينوح عليها ويعجب من نوح الفرع على الأصل فهو فرعٌ من ذلك الأصل الطيب أمه التي خطفتها يدُ المنون.

ومن اللافت في غرض الرثاء تلك الظاهرة الاجتماعية الواضحة في عدم رثاء الزوجات في ذلك العصر لأسباب كثيرة لسنا بصدد التفصيل فيها بقدر ما نريد ربطها بالباعث النفسي وإحساس الشاعر لفقد الزوجة وهل ستكون عاطفة الحزن عنده أقوى من الأعراف والتقاليد التي من الممكن ان تصفه بالضعف والعجز والتكلان إن هو عبّر عن حزنه بشعره؟ يقول احمد الشايب: «من المشكوك فيه ان يستطيع الأديب عرض العواطف القوية أو بعثها في نفوس قرائه دون ان يُحسها في نفسه قوية ثم يتنفس عنها بهذا الأدب القوي التأثير، والشاعر لا يبيكك إلا إذا استنفذ ماء شؤونه»⁽¹⁾.

ولعل هذا ما جعل الشعراء يميلون إلى إشراك طرف آخر في رثاء زوجاتهم لتحقيق الأثر المطلوب في تعاطف المتلقي وشده إلى حالة الحزن لتكون حالة مشتركة بين المبدع والمتلقي، والطفل الذي تتركه الزوجة بعد موتها خير وسيلة لتحقيق ذلك فهذا محمد بن عبد الملك الزيات (ت 233هـ) يرثي زوجته واصفاً حزنه وحزن طفله الذي فقد الأم وحنانها قتلاً⁽²⁾: (من الطويل)

ألا مَنْ رأى الطِفْلَ المُفَارِقَ أُمَّهُ	بُعِيدَ الْكَرَى عَيْنَاهُ تَتَسَكَّبَانِ
رَأَى كُلَّ أُمٍّ وَأَبْنَاهَا غَيْرَ أُمِّهِ	يَبِيتَانِ تَحْتَ اللَّيْلِ يَنْتَجِيَانِ
وَبَاتَ وَحِيداً فِي الْفِرَاشِ بُحْبُوءَةً	بَلَابِلُ قَلْبٍ دَائِمِ الْخَفَقَانِ
فَلَا تُلْحِيَانِي إِنْ بَكَيْتُ فَاتِمَا	أَدَاوِي بِهِذَا الدَّمْعِ مَا تَرِيَانِي
وَأَنَّ مَكَاناً فِي الثَّرَى خُطَّ لَحْدُهُ	لِمَنْ كَانَ مِنْ قَلْبِي بِكُلِّ مَكَانٍ ⁽³⁾

إبداع شعري حافل بالقدرة على نقل صورة دقيقة عن حالة الحزن الكامن في نفس الشاعر وتحليله لتمثيل هذه الأحزان المرگبة أحزان الأب وأحزان الابن لفقدتهما طرفاً مشتركاً بينهما فلم يكتفِ الشاعر بإظهار حزنه على زوجته بل تقمّص دور الابن لينقل لنا حزناً بعاطفة من نوع آخر أنه حزن اليتيم المفجوع بأمه وأي عاطفة صادقة تداعب نفوس المتلقين عندما يكون الشاعر قد ضرب على الوتر الحساس وتر الأمومة الضائعة. ثم يقول:

فَهَبْنِي عَزَمْتُ الصَّبْرَ عَنْهَا لِأَتْنِي	جَلِيدٌ فَمَنْ بالصَّبْرِ لِابْنِ ثَمَانٍ
ضَعِيفُ الْقَوَى لَا يَطْلُبُ الْأَجَرَ حِسْبَةً	وَلَا يَأْتِسِي بِالنَّاسِ فِي الْحَدَثَانِ ⁽⁴⁾

(1) أصول النقد الأدبي: 181.

(2) ينظر العمدة: 2 / 156.

(3) ديوان ابن الزيات: 264.

(4) نفسه: 67.

بعد ان سوَّغ الشاعر سبب بكائه وكأنما يُخفي حزنه وراء حزن إبنه ليصوِّر للمتلقي أنَّ بكاؤه إنما لما يروونه من حالة هذا الابن وإلا فهو لديه من الصبر والجلد ما يستطيع معه تجاوز هذه المحنة، ولكن كيف يصنع ابن الثمان الضعيف الذي لا يتأسى بكلام الناس في الليل أو النهار إنما تأسَّيه يَكُون بلحظة أمانٍ تضمُّه فيها أمُّه إلى صدرها، ولكن هيهات منه ذلك وقد صارت تحت أطباق التراب.

ومعاني الرثاء كثيرة في الأهل وهي لاشك معان استثنائية في حياة المبدع كونها تولدت نتيجة ظرف استثنائي «لعلها أخرج الأحوال وأدقها في الحياة إنها حال الفراق الأبدي إلى عالم آخر يلجأ إليه الراثي المفجوع ليخفف عن نفسه شدة وطأة الحزن الذي يكابده والاسى الذي يعتلج في أعماق أعماقه، لأنه الوسيلة التي عن طريقها يتهيأ له إعلان ما ينطوي على قلبه من الحب والوفاء والألم والحسرة لمن يرتبط معه بوشائج القربي من ابن أو أخ أو زوج»⁽¹⁾.

رثاء الأبطال:

ويأخذ الرثاء في إبداعات الشعراء منحى آخر إنه وإن كان يفيض باللوعة والحزن لكنها لوعة ممزوجة بالحماسة والقوة وتمجيد البطولة وذلك عندما يكون المرثي بطلاً من الأبطال أو قائداً من القواد خراً صريعاً في ميادين الوغى فهذا الرثاء يبعث على الحزن لفقدان الأمة بطل من أبطالها لكنه في الوقت ذاته يحقِّز المتلقين ويضرم الحمية في النفوس للدفاع عن العرين حتى الموت⁽²⁾.

ومن ذلك إبداع أبي تمام (ت 231هـ) في مرثيه للبطل الهمام محمد بن حميد الطوسي

وكان من كبار القادة قُتل في حرب بابك (214هـ) إذ يقول: (من الطويل)

(1) دراسات في الشعر والشعراء: 35.

(2) ينظر العصر العباسي الأول: 170 – 171.

كَذَا فَلْيَجِلَّ الْخَطْبُ وَلْيَفْدَحِ الْأَمْرُ
تُوَفِّيَتْ الْأَمَالَ بَعْدَ مُحَمَّدٍ

فَلَيْسَ لَعَيْنٍ لَمْ يَفُضْ مَاؤُهَا عُذْرُ
وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفَرُ⁽¹⁾

فَتَى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْنِ مِيتَةً
وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ

تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ
مِنَ الضَّرْبِ وَأَعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَا السُّمُرُ

تَرَدَّى ثِيَابَ الْمَوْتِ حُمْراً فَمَا أَتَى
كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ

لَهَا اللَّيْلُ إِلَّا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضِرُ
نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْبَدْرُ⁽²⁾

وهذا إبداع في معاني الرثاء لكنه من نوع آخر، صحيح ان باعثه الحزن لكنه حزنٌ يختلف في كثير من ملامحه عن معهود شعر الرثاء الذي يغلب عليه النواح وتبلل قوافيه الدموع «إن الشاعر العباسي تعمق في تحليل الأمه، بل الأم الإنسانية وأوصابها إزاء هواتف الموت، ورقدته الأبدية، وجاءت مراثيه لمصارع الأبطال والقواد في الحروب تمجيداً لبطولاتهم ونضالهم حتى الموت»⁽³⁾. فصارت معاني الحزن توازرها معاني الفرح لما ناله الفقيد من منزلة في الدنيا وفي الآخرة، إذ صَوَّرَ الشاعر لباس الحرب (الموت) وقد تغيَّر إلى لباس أخضر إشارة إلى لباس أهل الجنة، وتوازرها أيضاً معاني الفخر بهذا البطل حياً وميتاً ويقومه (بني نبهان) الذين هم كالنجوم رفعةً وعلواً لكن الفقيد كان بديراً بينهم، وأين النجوم من البدر؟

ومتلما رثى الشعراء القواد الذين سقطوا في سوح الوغى لبطولاتهم وأمجادهم فأنهم رثوا الوزراء والولاة والخاصة من القوم لجهودهم وعطائهم، فهذا أبو الحسن محمد بن عمر الانباري (ت 328هـ) يرثي أبا طاهر محمد بن بقية (ت 367هـ)، أحد وزراء العباسيين على زمن عز الدولة البويهية فكتب إليه عضد الدولة يستميله ضد سيده عز الدولة فأبى وقال: إن الخيانة والغدر ليستا من أخلاق الرجال فلما تولَّى عضد الدولة قتله بان طرحه تحت أقدام الفيلة حتى مات، ثم امر بصلبه ليراه الغادي والرائح من أهل بغداد⁽⁴⁾، مرَّ به ابن الانباري وكان من المقربين له، إذ كان يغمره بجوده وعطائه فهاله المنظر فأبدع هذه المعاني في

(1) السَّفَرُ: الانتقال وقطع المسافة، السَّفَرُ: جمع سافر، ينظر لسان العرب: مادة (سفر).

(2) ديوان أبي تمام: 79/4 – 81.

(3) شعر الرثاء العربي واستنهاض الهمم: 92.

(4) ينظر خبره في وفيات الاعيان: 118/5 ؛ الاعلام: 20/7.

رثائه. ولشدة وقعها في النفوس فان «عضد الدولة الذي صلبه تمنى لو كان هو المصلوب وقيلت فيه»⁽¹⁾. — أي الأبيات - يقول: (من الوافر)

غَلَوُ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَمَاتِ
كَأَنَّ النَّاسَ حَوْلَكَ حِينَ قَامُوا
كَأَنَّكَ قَائِمٌ فِيهِمْ خَطِيباً
مَدَدَتْ يَدَيْكَ نَحْوَهُمْ إِحْتِفَاءً
لَحَقَّ أَنْتَ إِحْدَى الْمُعْجَزَاتِ
وَقُدُودُ نَدَاكَ أَيَّامَ الصَّلَاتِ
وَكُلُّهُمْ قِيَامٌ لِلصَّلَاةِ
كَمَدَّهِمَا إِلَيْهِم بِالْهَبَاتِ

وَلَمَّا ضَاقَ بَطْنُ الْأَرْضِ عَنْ أَنْ
أَصَارُوا الْجَوَّ قَبْرَكَ وَاسْتَعَاثُوا
يَضُمُّ غُلَاكَ مِنْ بَعْدِ الْوَفَاةِ
عَنِ الْأَكْفَانِ ثُوبَ السَّافِيَاتِ⁽²⁾

كان منظر الصَّلب المُرَّوع دافعاً قوياً ومثيراً لعاطفة الحزن لدى الشاعر فانطلق يرثي هذا الرجل الفاضل الجواد الكريم الذي ابى ان يكون للخيانة والغدر مكان في نفسه فنال الشهادة، وان كان عالياً في فضله ونواله في الدنيا فهذا هو مرفوع على خشبة الصَّلب علواً مكانياً، ويطلق الشاعر لمخيلته إبداع الصور والتشبيهات فموقف الناس حوله كأنه موقفهم يوم يأتون لنيل مكارمه في حياته فذكر بمكانته الاجتماعية، وليعطيه ما يستحقه من مكانة دينية شبهه بالخطيب الذي قام للناس وهم حوله قيام للصلاة، فكأن الأرض إذ رأت هذه المكارم ضاقت عن أن تضمها فصار قبره الجوّ وأكفانه الرياح السافيات. ثم يصف شدة حزنه عليه الذي لا يشفى غليله إلا الدموع الجاريات. فيقول:

غَلِيلٌ بَاطِنٌ لَكَ فِي فَوَادِي
وَلَوْ أَنِّي قَدِرْتُ عَلَى قِيَامٍ
مَلَأْتُ الْأَرْضَ مِنْ نَظْمِ الْقَوَافِي
وَلَكِنِّي أَصْبَرُ عَنْكَ نَفْسِي
يَخْفَفُ بِالْذُمُوعِ الْجَارِيَاتِ
بِقَرَضِكَ وَالْحَقُوقِ الْوَاجِبَاتِ
وَنُحِثُ بِهَا خِلَافَ النَّائِحَاتِ
مَخَافَةً أَنْ أَعْدَّ مِنَ الْجُنَاةِ⁽³⁾

فالشاعر يملأه الغليل ويكاد يقتله لولا أنه يخفف عن نفسه بالدموع للاستعانة على تقبل هذا المصائب. ولان الشعر وسيلة الشاعر في التعبير فإنه لا يملك إلا ان يسخر شعره ولاسيما الشعر الحزين الذي يشبهه في شدته وإيلامه نوح النائحات ليطلق زفراته الحارة ألماً وأسفاً على هذا الصديق المتفضل. ثم يعود ليهدئ من روعه بان يُدَكِّرُ نفسه بالصبر لينال أجر الصابرين.

ويجدر بنا الإشارة إلى نوع من أصعب أنواع الرثاء على الشاعر المبدع وهو الجمع بين التعزية والتهنئة شاع في العصر العباسي كثيراً — لاسيما — في تعزية الخلفاء بموت

(1) جواهر الأدب في ادبيات وانشاء لغة العرب: 389/2 ؛ وينظر نفح الازهار في منتخبات الاشعار: 100/1 .

(2، 2) وردت الأبيات منسوبة لابي الحسن محمد بن عمر الانباري في ديوان المعاني، وعدها أبو هلال العسكري. من جيد المرثي، ينظر ديوان المعاني: 179/2 ؛ كما وردت في احسن ما سمعت: 101 ؛

وفي نهاية الارب في فنون الادب: 224/5

أحدهم وتنصيب من يخلفه لان الشاعر «يتصدى لغرضين شعريين مختلفين، وذلك لما بينهما من بون شاسع في الدوافع الذاتية، والأجواء النفسية، التي تحيط بكل منهما فضلاً عن اختلاف الألفاظ والصور التي تكوّنهما»⁽¹⁾.

وهذه القضية أشار إليها ابن رشيق بقوله: «من أصعب الرثاء جمع تعزية وتهنئة في موضع واحد»⁽²⁾.

ومن ذلك قول أبي دلامة (ت 161هـ) يعزي بموت المنصور ويهنئ المهدي إذ

يقول: (من الكامل)
عَيْنَايَ وَاحِدَةٌ تُرَى مَسْرُورَةٌ بِإِمَامِهَا جَذَلَى وَأُخْرَى تَذْرِفُ
تَبْكِي وَتُضْحِكُ مَرَّةً وَيَسُوءُهَا مَا أَبْصَرْتُ وَيَسِرُّهَا مَا تُعْرِفُ
فَيَسُوءُهَا مَوْتُ الْخَلِيفَةِ مُحَرَّمًا وَيَسِرُّهَا أَنْ قَامَ هَذَا الْأَرْأَفُ⁽³⁾

إبداع في المعاني فيه تقابل غريب حقاً صوّر فيه الشاعر العيينين ومعروف ان العيينين متلازمان دائماً في علامات الحزن و الفرح لكنّ الشاعر اخذ منحىً آخر مستمداً فيه معاني إبداعه من حالته النفسية في الفرح والحزن فكذلك عيناه واحدة تبكي المنصور، والأخرى تضحك مستبشرة بخليفته المهدي. ثم يدعو الناس إلى أن يفعلوا فعله فيقول:
فَابْكُوا لِمِصْرَعٍ خَيْرِكُمْ وَوَلِيكُمْ وَاسْتَشْرِفُوا لِمَقَامِ ذَا وَتَشْرِفُوا⁽⁴⁾

هكذا سخر الشعراء حزنهم لموت أو مقتل القادة والابطال العظام في إبداع معاني شعرية تداعب مشاعر المتلقين فيتفاعلون معها ويتأثرون بها اشد التأثر.

رثاء المدن:

أصبحت المدينة في العصر العباسي تمثل كياناً له معنى ووجوداً في نفوس أهلها وأخذت تربطهم بها روابط كثيرة، مادية ومعنوية فقد تولّد في نفوسهم – نتيجة لذلك – شعور نبيل إزاء المدينة، عبّروا عنه أصدق تعبير حين رأوا الخراب والدمار والويلات تحلُّ بها، وكأنهم فقدوا عزيزاً يستحق رثاء⁽⁵⁾.

فبرز رثاء بإطار جديد إنه رثاء المدن ولعل محنة بغداد وما أصابها في الصراع بين الأمن والمأمون من حرق وتخريب كانت دافعاً قوياً لكثير من الشعراء ليعبّروا عن حالة الحزن التي خيّمَت عليها لمصابهم الأليم بمدينتهم الجميلة التي طاف عليها شبح الموت

(1) التعزية والتهنئة في الشعر العربي: 155.

(2) العمدة: 155 / 2.

(3) ديوان أبي دلامة: 64.

(4) نفسه: 64.

(5) ينظر في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 366.

وشرّد أهلها فقد «كثر الخراب والهدم حتى درست محاسن بغداد»⁽¹⁾، ففي ذلك يقول عمرو بن عبد الملك العتري الوراق^(*) (ت نحو 200هـ): (من البسيط)

مَنْ ذَا أَصَابَكَ يَا بَغْدَادُ بِالْعَيْنِ أَلَمْ تَكُونِي زَمَاناً قَرَّةَ الْعَيْنِ؟!
أَلَمْ يَكُنْ فِيكَ قَوْمٌ كَانَ مَسْكَنُهُمْ وَكَانَ قَرْبُهُمْ زَيْناً مِنَ الزَّيْنِ؟!
صَاحِ الْغُرَابِ بِهِم بِالْبَيْنِ فَافْتَرَقُوا مَاذَا لَقِيتُ بِهِمْ مِنْ لَوْعَةِ الْبَيْنِ
أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ قَوْمًا مَا ذَكَرْتُهُمْ إِلَّا تَحَدَّرَ مَاءُ الْعَيْنِ مِنْ عَيْنِي
كَانُوا فَفَرَّقَهُمْ دَهْرٌ وَصَدَّعَهُمْ وَالْدَّهْرُ يَصْدَعُ مَا بَيْنَ الْفَرِيقَيْنِ⁽²⁾

يكشف الشاعر في هذه المعاني التي أبدعها من وحي المأساة، مأساة بغداد (دار السلام) التي يبدو ان المآسي لن تذهب عنها بعيداً فمذ يومها إلى يومنا هذا قد تعرضت لأصناف من التدمير والحرق إن كان من أهلها أنفسهم أو من الغزاة الحاقدين والطامعين فيها، وانظر إلى تلك العاطفة الصادقة التي بكى فيها الشاعر بغداد واهلها وصوّر النعيم الذي كانوا عليه كيف استحال إلى جحيم يبعث على الأسى والحزن فيتفجر على لسان الشاعر إبداعاً في أروع معاني الرثاء لم يخص به شخصاً بعينه إنما أراد بغداد بقصورها ودورها وناسها الطيبين وليس أولى من بغداد ان تدمع لها العين إذا بلغت هذه الأبيات أسماع المتلقين.

الفصل الثاني

الدوافع الاجتماعية

إن المجتمع الإنساني بكل ما فيه من ظواهر وسلوكيات وأنماط وطبقات وصراعات هو مصدر الإبداع الفني، والمبدع لا يمكن أن يعيش بمعزل عن المجتمع، إنما هو يعيد إنتاج صورة المجتمع عبر إبداعه الشعري سواء أحمل ذلك الإبداع صفة النشاط الجمعي أم كان معبراً عن الذات المبدعة فان المجتمع في الحالين هو صاحب الفضل في إبداع الفنان

(1) تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك: 446/8 – 447 ، 500.

(*) عمرو بن عبد الملك الوراق مولى عنزة... شاعر ماجن رشيد له شعر كثير في حرب محمد الأمين

والمأمون واصله بصري وهو احد الخلاء المجان (ت نحو 200هـ). ينظر معجم الشعراء: 218

(2) شعراء عباسيون منسيون (إبراهيم النجار)، القسم الثاني: 140/4 ، وقد نقل الأبيات برواية الطبري

مع. اختلاف يسير عن روايتها في مروج الذهب: 280/4 – 281 ؛ والبداية والنهاية: 259/10.

لأنه مصدر طاقته ومستودع خبراته ليخرج إبداعه في نهاية الأمر حاملاً الصيغة الجماعية، ومما لا شك فيه ان الشعر مرآة المجتمع وصدى الزمن يزدهر بازدهاره ويكبو بكبوته، كما انه يلبس لبوس أبناء العصر لذا فان الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية تترك بصماتها على أديم هذا الشعر وتطبعه بطابعها وتلونه بأشكالها، كما ان الصراع بين المجتمعات الذي يستدعي صراعاً بين اللغات ينعكس أثره في طبيعة البناء الفني للشعر من غير ان يترك جانباً منه، بما في ذلك لغة الشعر وأغراضه ومعانيه⁽¹⁾.

ويرى الدكتور مصطفى سوييف ان الشرط الأول لظاهرة الإبداع سواء في الشعر أم في غيره يجب البحث عنها في المجال الاجتماعي للعبقري وهذا الشرط هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه، هي صراع يقوم على أساس تصدّع الـ(نحن) مما يبرز عند الشخص (الحاجة إلى النحن) وهذه تدفعه في سلوكه الذي يؤدي إلى العبقرية وان حركة الإبداع لا تتم إلا بتحقيق الـ(نحن)⁽²⁾. فلا بد من تواصل الفنان المبدع مع مجتمعه لان الفن والأدب عملية اجتماعية تراكمية فهي وان كانت معبرة عن الذات فانها تسعى إلى إيصال الأفكار والرؤى إلى المتلقي الذي هو جزء من هذا المجتمع الكبير فالمجتمع «سابق في وجوده على العمل الأدبي لان الكاتب مشروط به يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي إذ نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة والجمهور»⁽³⁾.

والعمل الأدبي - ولاسيما الشعر - يعكس صورة المجتمع من خلال الإبداع الشعري للشاعر، بوصفه ذلك المبدع الذي يحمل خصوصياته وتأملاته الذاتية وما يعتري حياته من أزمات ومشكلات تتسرب إلى إبداعه ولأنه فردٌ من هذا المجتمع الذي ستكون صورته هو الآخر ماثلة في هذا الإبداع من خلال الأحداث والصراعات بين أفرادها وما ينتج عنها وموقف الشاعر المبدع منها، وهذه المواقف غالباً ما تأخذ اتجاهين: الاتجاه الأول. ان يقلد الفنان أو الشاعر ما يشيع في بيئته وان يكون بمثابة نسخة جديدة للنسخ القديمة التي تتمثل فيمن سبقه أو من يعاصره من المبدعين. اما الاتجاه الثاني. فهو الاتجاه إلى الخارج وإلى البعيد وإلى الغريب عن المجتمع والانشداد إلى مجتمعات أخرى⁽⁴⁾.

وقد تكون هذه المجتمعات بعيدة زمانياً أو مكانياً أو ان لها أعرافاً وتقاليد لا تتماشى مع مجتمع الشاعر وربما كان ذلك سبباً في تشويه إبداعه المحلي، اما إذا استطاع ان يستمد من تلك المجتمعات ما يقوي ويدعم هذا الإبداع فانه يطوره ويشيع فيه الحيوية في أنحائه⁽⁵⁾. ولاسيما ان نجاح المبدع يكون في مدى نجاحه في التقاط أشياء مبتكرة لا يوجد ما يماثلها في الواقع فهو حريص أبداً على التفرد والجدة فيما يقدمه من نتاج.

(1) ينظر سلطة النص القديم في الشعر العباسي: 90.

(2) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 124.

(3) النقد الأدبي في القرن العشرين: 247.

(4) ينظر سيكولوجية الإبداع في الفن: 16.

(5) ينظر نفسه: 17.

أما إن مال إلى جانب الموضوعية في اختياراته فعليه — لكي يكون في مصاف المبدعين — ان يضع لمستة الفنية النابعة من مزاجه الخاص بما يمتلك من مهارات، ويعيد صياغة تلك الجوانب الموضوعية، صياغة ذاتية من اجل ان يكون إبداعه مؤثراً في الآخرين. وهذا ما حاول معظم شعراء العصر العباسي فعله في محاولة انتسابهم للحضارة الجديدة الوافدة بما تحمله من غلبة الطابع الأجنبي الذي ساد مرافق الحياة العامة من حيث العادات والتقاليد والثقافات والأزياء وطرق المعيشة ونمط العمران، لذلك العصر على حساب البيئة العربية التي كانوا أصلاً يعيشون فيها لكنهم سرعان ما تنكروا لتلك الحياة ونبذوها وانفصلوا عنها بل أشبعوها تهكماً وسخرية، ومن ابرز المحاور التي أبدع فيها الشعراء بتأثير من دوافع اجتماعية التكسب، والطبيعة، والجواري ومجالس الغناء، ومجالس الخمر والمجون. صحيح إن الإنسان يتأثر في كل عصر وزمان بما هو جديد وينبهر به، ويحاول تقليده، لكن في العصر العباسي بالذات كانت هناك أسباب أخرى دفعت كثيراً من الشعراء إلى تلقف هذه الحضارة الجديدة ونبذ الحياة العربية التقليدية وذلك بسبب التركيبيية الاجتماعية لذلك العصر.

المبحث الأول: التكسب

اهتدى النقاد القدماء ممن نظروا في الشعر العربي منذ عصره الأول إلى أن العامل المادي — بوصفه حاجة اجتماعية لا غنى للفرد عنها — كان دافعاً قوياً من دوافع الإبداع الشعري، ويظهر هذا الوعي في تفسير ابن قتيبة لدوافع الشعر ومثيراته⁽¹⁾. والتكسب بالشعر لم يكن بغية الشعراء أول أمرهم بل هو طارئ عليهم ولم يعرفوه إلا في مرحلة متأخرة من عمر الشعر تحت ضغط الحاجة والفقر والتطلع إلى الترف واللذات وبعد ضعف العصبية وخفوتها عند الشعراء... وبذا بزغت ظاهرة التكسب بالشعر⁽²⁾. وان كان الأصل في مصطلح (التكسب) هو طلب الرزق والاجتهاد في تحصيله بشتى الوسائل إلا انه في مصطلحات النقد الأدبي قد ارتبط بتحصيل المال بالشعر خاصة، ومن هنا ينتج الضرر بهذا الفن الأصيل إذ إن «التكسب دافعه الرغبة في المال وهو دافع لا صلة له في طبيعته بالفن»⁽³⁾.

وبما إن العصر العباسي يُعد من أبهى عصور الازدهار الاقتصادي عند العرب وذلك بسبب من تدفق الأموال بكل أنواعها على بغداد والحوضر الأخرى لاسيما في عهدي الرشيد والمأمون وما رافق هذا التدفق من تحضر وتأنق وترف في العيش نَعِمَتْ به الطبقة

(1) يقول ابن قتيبة: (وللشعر دواعٍ تحت البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع...)، الشعر والشعراء: 1/ 79

79، ومنه ما رواه من قول المساور بن هند لما سأله الحجاج لم تقول الشعر بعد الكبر؟ فقال: اسقي

به الماء وأرعى به الكلاً وتقضى به الحاجة فإن كفيّتي ذلك تركته، ينظر نفسه: 1/ 337

(2) ينظر ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العربي: 16 وما بعدها..

(3) الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري: 122.

الخاصة من الناس فكانت «الأزمة الحقيقية التي واجهت شعراء العصر العباسي ماثلة في كونهم يعيشون نمطاً جديداً من الحياة على المستويين المادي والمعنوي»⁽¹⁾. فكان هذا سبباً سبباً مهماً من أسباب إبداع الشعر والإكثار منه، وكان الشعراء يتنافسون للوصول إلى مراكز ازدهار الشعر التي تستقطب الشعراء فيرتحلون إليها للتكسب وقد وصف بشار بن برد ذلك بقوله:

(من الخفيف)
يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَبِزُ الْحَبُّ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الْكُرَمَاءِ⁽²⁾

لقد تغيرت عقليات كثير من الشعراء بإزاء المال وكسبه وصار الغنى مطلباً مهماً من مطالب الشعراء فهذا صالح بن عبد القدوس (ت 160هـ) يُصرح بذلك قائلاً: (من الطويل)
بَلَوْتُ أُمُورَ النَّاسِ سَبْعِينَ حَجَّةً وَجَرَّيْتُ صَرَفَ الدَّهْرِ فِي الْعُسْرِ وَالْيُسْرِ
فَلَمْ أَرْ بَعْدَ الذِّينِ خَيْرَ مِنَ الْغِنَى وَلَمْ أَرْ بَعْدَ الْكُفْرِ شَرًّا مِنَ الْفَقْرِ⁽³⁾

صار الشاعر يمقت الفقر ويطلب الغنى وليس لديه وسيلة إلا التكسب بشعره حتى لو مدح من لا يستحق المديح، وهذا يحط من منزلة الشاعر الشخصية ومكانته، لأنه سيسقط في نظر الآخرين، وهذه المعادلة الأخلاقية ليست وليدة العصر إنما هي قديمة واول من وُصِمَ بها النابغة الذبياني إذ يقول ابن رشيق: «وكانت العرب لا تتكسب بالشعر... حتى نشأ النابغة فمدح الملوك وقبل الصِّلة على الشعر... فسقطت منزلته وتكسب مالاً جسيماً»⁽⁴⁾.

اما إن كان مديح الشاعر صادقاً وكان ممدوحه يستحق ذلك المديح فان مكانة الشاعر سترتفع مثلما يرفع الشاعر الممدوح بشعره، إذن هي نظرة أخلاقية منظورها الدوافع التي دفعت بالشاعر إلى القول، لا افتراض فيها لتحقيق رغبة المتلقي التي تؤدي في النهاية إلى تحقيق الحاجات الإنسانية وإشباعها كون الشاعر إنساناً وهو لا يحيا إلا بها، والحصول على المال غالباً ما يكون الضامن لإشباع تلك الحاجات، مع إن الحصول عليه ليس كل شيء بل إن الإنسان يحتاج إلى أكثر من المال لكي يُحَسَّ بالإشباع النفسي والرضا والقناعة، ومن الذين نادوا باعتبار تحقيق الذات مصدراً للإبداع (أبراهام ماسلو) وله نظرية في الشخصية مبنية على نظريته في الحاجات التي حُلَّتْ في علم النفس المعاصر محل نظريات الغرائز.

ويتصور (ماسلو) الحاجات التي تحرك سلوك الإنسان على شكل هرم قاعدته الحاجات العضوية (الاساسية) وقمته الحاجة إلى تحقيق الذات التي تؤمن للفرد الإبداع الذي

(1) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 321.

(2) ديوان بشار بن برد (عاشور): 136/1.

(3) ديوان صالح بن عبد القدوس (عصره، حياته، شعره): 150.

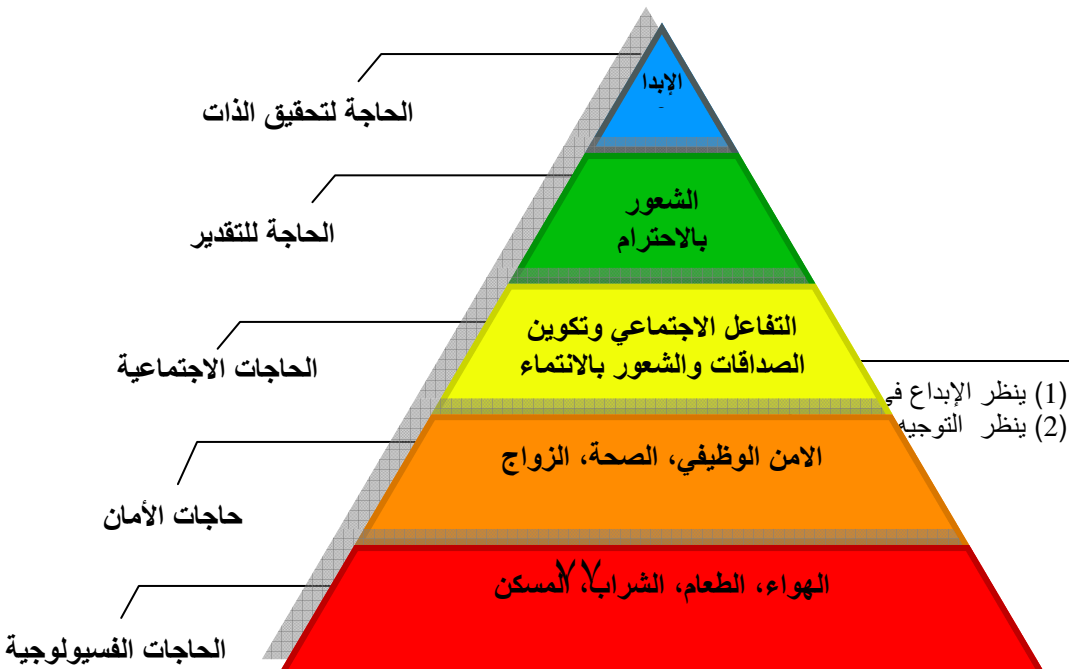
(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 80/1.

ينشده⁽¹⁾، وقد اسماه (ماسلو) هرم الحاجات الإنسانية⁽²⁾، والذي يتشكل من خمسة دوافع متصاعدة في أهميتها أي إنها مرتبة تبعاً للأهم فالمهم، والحاجة التي لم يحققها الإنسان بعد ستكون هي الدافع للعمل والإبداع، وعندما تتحقق تلك الحاجة تنتفي بوصفها دافعاً لتأتي بعدها الحاجة التالية لتؤدي دور الدافع.

وفي حال نشأ الفرد في بيئة لا تشبع حاجاته – ولو بالقدر اليسير – فإنه من المحتمل جداً إن يكون أقل قدرة على التكيف مع مجتمعه أو الإبداع في أدائه. وهذه الحاجات صنفها (ماسلو) في هرمه كالآتي:

1. قاعدة الهرم: وتمثل الأشياء الفسيولوجية (العضوية) ومنها الهواء، الطعام، الشراب، وهي أساسيات معيشة الإنسان.
 2. الحاجة إلى الأمان: فبعد إن يشبع الإنسان حاجاته العضوية فإنه يتطلع للأمان.
 3. الحاجات الاجتماعية: يسعى الإنسان إلى التفاعل الاجتماعي والشعور بالحب والانتماء وتكوين الصداقات.
 4. الحاجات إلى التقدير والرغبة في تحقيق النجاح والتفرد.
 5. الحاجة إلى تحقيق الذات: وهي قمة الهرم فإذا ما تحققت وأشبعت حاجات الإنسان فإنه يكون مهيناً ومؤهلاً للإبداع والابتكار وهذه آليات أساسية في تحرير الفكر للارتقاء به إلى مستوى الابتكار والإبداع المطلوب.
- ونستطيع إن نحكي هرم ماسلو بالشكل الآتي الذي يوضح هذه الآليات:

((هرم ماسلو))



لاشك إن هذا التقسيم منطقي، وليس من المغالاة القول أن القران الكريم كان الأسبق في عرض هذه الآليات وان كانت بشكل آخر في سورة قريش بقوله تعالى: ﴿لَا يَلْفُ قُرَيْشٌ ۝١ إِلْفَهُمْ رِحْلَةَ الْشَتَاءِ وَالصَّيْفِ ۝٢ فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ ۝٣ الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ ۝٤﴾ (١).

فالإطعام من الجوع فيه تحقيق للحاجات الفسيولوجية، والأمن من الخوف تحقيق لحاجة الأمان، والحاجات الاجتماعية هي في رحلتي الشتاء والصيف بصلاتهما الاجتماعية مع القبائل الأخرى التي نالوا بها تقدير واحترام الناس حتى حققوا ذاتهم وكانوا قبلة كل العرب.

يريد الكاتب بعد هذا كله أن يصل إلى نتيجة إن الشعراء كغيرهم من البشر تنطبق عليهم هذه النظريات وتحقيق احتياجاتهم من لوازم الإبداع عندهم، فان كانت تلك الاحتياجات بسيطة وساذجة في العصر الجاهلي ومع ذلك فلم يتمكن جميع الشعراء من تأمينها لأنفسهم فلجأوا إلى التكسب. فكيف سيكون الحال في العصر العباسي الذي تعقدت فيه الحياة في جميع مناحيها وانسحب هذا التعقيد على تلك الحاجات التي تنوعت وتعقدت هي الأخرى؟

لعل هذا ما يفسر لنا اندفاع الشعراء للتكسب بالشعر دون احتفال بأحقية الممدوح من عدمها، مما ترك أثراً بالغاً في الشعر أدى إلى هبوط مستواه حتى صار ينظر إليه على انه وسيلة للتقرب إلى الملوك والسادات، وهكذا وصفه المعري - الشاعر والناقد - ، بل سخر من هذا الموقف وازدرى ممن يجعل الشعر وسيلة للتكسب^(٢).

وهو ما جعله يدفع بطل رسالته (الغفران) الشيخ ابن القارح عندما سئل ما الشعر؟ أن يقول: «كان أهل العاجلة يتقربون به إلى الملوك والسادات»^(٣). ولا شك أنه لتحول خطير أن يخرج الشعر من دائرة الفن الرفيع (المثل الأعلى) ليصبح بضاعة تطرح في الأسواق يحاول صاحبها استدرار عطف المتلقي^(٤). وفي سبيل هذا كان على الشاعر «أن

(١) سورة قريش، الآية (١ - ٤) ..

(٢) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب (د. احسان عباس): 366.

(٣) رسالة الغفران: 144.

(٤) صناجة العرب الاعشى الكبير: 73.

يتجاهل جسسه الذاتي واعتقاده الشخصي وذوقه الخاص وان يضغط على نفسه ويكبت مشاعره وعواطفه وبذلك تضيق الدوافع الحقيقية العميقة بالنفس أمام الحاجة إلى الكسب والطمع»⁽¹⁾. وبسبب من ذلك حصل تداعٍ خطير في مكانة الشاعر ودوره في المجتمع «فمع قيام الدولة العباسية فقد الشعراء إلى حدٍ كبير دورهم الفاعل في المجتمع العربي»⁽²⁾.

استمر الحال هكذا في القرن الثالث الهجري وباتت مكانة الشاعر في تراجع بقدر تراجع دوره في قبيلته ومجتمعه حتى صار يعبر عن حالات شخصية فردية لهذا الخليفة أو ذاك الوزير ولم يعد ناطقاً باسم الجماعة وغالباً ما يكون الشاعر مباشراً في خطابه المدحي التكسبي للممدوح كقول أبي تمام في مدح المعتضد العباسي داود بن محمد: (من الكامل)

نَقَرْتُ بِاسْمِكَ فِي الظُّلَامِ مُسَدِّراً
قَدْ قِيلَ: أَيْنَ تُرِيدُ قُلْتُ: أَخَا النُّدَى
فَأَفْتَحَ بِجُودِكَ قَفْلَ دَهْرِي إِنَّهُ
فَالْجُودُ حَيٌّ مَا حَيَّيْتُ وَإِنْ تَمُتُ

دَاوُدُ إِنَّكَ فِي الْفَعَالِ حَمِيدُ
وَأَبَا سُلَيْمَانَ الْأَغَرَّ أَرِيدُ
قَفْلَ وَجُودُ يَدِيكَ لِي إِقْلِيدُ
غَاضَتْ مِنْهُلَهُ وَمَاتَ الْجُودُ⁽³⁾

استحوذ الممدوح على معاني الشاعر كاملة في هذه الأبيات ولم نلاحظ بها تلك المخاتلة التي اعتادها أبو تمام مع ممدوحيه، بل هي معاني إستمناح وطلب مباشرة، وصريحة، يذكره لاسم الممدوح (داود) ووصفه بأنه (أخو الندى) ومن ثم مطالبته بان يفتح (قفل دهره) (بجود يديه) وأبو تمام يدرك جيداً أن الحصول على نوال الممدوح ليس بالأمر الهين بل هو نوع من الصراع بين الشاعر والمتلقي (الممدوح) لا يكسبه الشاعر إلا بوسائل معينة ويحتاج إلى صبر ومكابدة وعناء. يقول أبو تمام في ذلك: (من الطويل)

جَذَبْتُ نَدَاهُ غَدْوَةَ السَّبَبِ جَذْبَةً
فَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ⁽⁴⁾

واضح أن الشاعر يعلن انتصاره ويفخر بمدحته التي كان لها فعلٌ عجيب فقد جذب بها عطاء الممدوح جذباً عندما خرَّ صريعاً وهو يستمع إلى إبداع الشاعر في مدحه، وفي هذا تصوير لقمة التأثير في متلقي الأشعار، والناظر في قصائد المديح في القرنين الثاني والثالث الهجريين يجد أن كثيراً منها «تفصح عن تنازل الشاعر عن دوره الاجتماعي الفاعل في سبيل المال... وخضوع معظم الشعراء لسلطان الحياة المدنية الجديدة متأثرين بطقوسها من إسراف في المادية وضعف في الأخلاق وانحلال منظومة القيم»⁽⁵⁾. مع انه لم يكن جميع هؤلاء الشعراء من المعوزين أو المحتاجين الذين أرهقهم الفقر وأضناهم فقد

(1) الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري: 131.

(2) شعرية التفاوت مدخل لقراءة الشعر العباسي: 13.

(3) ديوان أبي تمام (التبريزي): 2 / 149 - 150.

(4) نفسه: 5/2.

(5) شعرية التفاوت: 25.

عُرف عن كثير منهم الثراء الواسع، ويذكر صاحب العمدة بعضهم ومنهم البحتري (ت 284هـ)⁽¹⁾. ومع ذلك فانه يؤكد غير مرّة في شعره إن هدفه الأساسي للمدح ينحصر في

إدراك المال⁽²⁾. ومنه قوله: (من البسيط)

أَهْزَ بِالشَّعْرِ أَقْوَاماً ذَوِي وَسَنٍ فِي الْجَهْلِ لَوْ ضَرَبُوا بِالسَّيْفِ مَا شَعَرُوا
أَبْعَدَ عَشْرِينَ شَهْراً لَا جِداً فَيُرَى بِهِ انْصِرَافٌ، وَلَا وَعْدٌ فَيُنْتَظَرُ
لَوْلَا (عَلِيٌّ بْنُ مُرٍّ) لَأَسْتَمَرَ بِنَا خَلْفَ مِنَ الْعَيْشِ فِيهِ الصَّابُ وَالصَّبْرُ⁽³⁾

وهو يرى أيضاً إن المدحه سلعة لا يمكن إن يقدمها الشاعر لطلابها مجاناً وفي ذلك يقول: (من البسيط)

يَرْجُو الْبَخِيلُ اغْتِرَارِي أَوْ مُخَادَعَتِي حَتَّى أَسُوقَ إِلَيْهِ الْمَدْحَ مَجَّاناً⁽⁴⁾

لذلك فقد راح الشعراء يعرضون خدماتهم ويسلطون صفاتهم الشخصية بما يشبه الإعلان التجاري الرخيص. مثل ما فعل ابان بن عبد الحميد اللاحقي^(*) (ت 200هـ) في قصيدته الحائية التي يصف فيها نفسه عند جعفر بن يحيى^{(5) (**)}

(**) إذ يقول: (من الخفيف)

أَنَا مِنْ بَغِيَةِ الْأَمِيرِ وَكَنَزٍ مِنْ كَنْوَزِ الْأَمِيرِ ذُو أَرْبَاحٍ
كَاتِبٍ حَاسِبٍ خَطِيبٍ بَلِيغٍ نَاصِحٍ زَائِدٍ عَلَى النَّصَاحِ
شَاعِرٍ مَفْلِقٍ أَخْفَ مِنْ الْـ رِيَشَةِ مِمَّا يَكُونُ تَحْتَ الْجَنَاحِ

.....
لَحِيَّةٌ سَبْطَةٌ وَوَجْهٌ جَمِيلٌ وَاتَّقِ كَشْعَلَةَ الْمَصْـبَاحِ
لَسْتُ بِالضَّخْمِ يَا أَمِيرُ وَلَا الْفَدُ مَ وَلَا الْمَجْحَدِ الدِّخْدَاحِ⁽⁶⁾

(1) العمدة: 185 / 2 – 186.

(2) ينظر شعرية التفاوت: 24.

(3) ديوان البحتري: 955 / 2 – 956.

(4) نفسه: 2151 / 4.

(*) هو ابان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير مولى بني رقاش من اهل البصرة شاعر مطبوع مقدم في العلم بالشعر والحفظ له، قدم بغداد، اتصل بالبرامكة، وحسن موقعه منهم. ينظر تاريخ بغداد وذيوله:

47/7

(5) طبقات الشعراء: 202 – 203.

(**) وهو جعفر بن يحيى البرمكي، وزير هارون الرشيد، ينظر ترجمته في وفيات الاعيان: 328/1

(6) القدم: من الناس (العيي عن الحجة)، (والكلام في ثقل ورخاوة وقلت فهم)، وهو ايضا (الغليظ السمين). و (الاحمق الجافي). ينظر تاج العروس من جواهر القاموس: باب (الميم) والمجدر: الرجل الضخم. ينظر نفسه: باب (الميم)، والدحاح: القصير وحكى اللحيثي انه بالبدال والذال معا. نفسه: باب (الراء)

فِي غَدَوْ خَرَجْتُ أَمْ فِي رَوَاحٍ
شَمْرِيًّا لَا كَالْجُلُجْلِ الصَّيَاحِ⁽¹⁾

أَيْمُنُ النَّاسِ طَائِرًا يَوْمَ صَيْدٍ
إِنْ دَعَانِي الْأَمِيرُ عَائِنَ مَنِي

هكذا صار حال الشعراء في ذلكم وهوانهم على أبواب الخلفاء عندما اتخذوا الشعر مكسبةً للمال ولم يجد بعضهم غضاضةً في ذلك وربما وجدوا أن الغاية تسبوغ الوسيلة وتري الباحثة وديعة طه النجم أن الشعر العربي أصبح «على يد الشعراء العباسيين وسيلة أكيدة من وسائل الكسب والعيش تضاهي أية وسيلة أخرى وأصبح شعراء الكسب هؤلاء فخورين بتكسبهم بالشعر ولم يجدوا غضاضةً في ذلك»⁽²⁾. ولسنا مع الإطلاق والتعميم الذي ذهبنا إليه الباحثة إليه فكثير من الشعراء العباسيين نأوا بأنفسهم عن الانسياق وراء اتخاذ الشعر وسيلة رخيصة للكسب بل اهتموا بتحقيق مستوى عالٍ من الاهتمام بصنعتهم ولغتهم ولم يؤثر التكسب في دوافعهم الإبداعية مثل مسلم بن الوليد والمتنبي الذي ذكر (البديعي) أنه - أي المتنبي - كان لا ينشد الشعر في حضرة سيف الدولة «الا وهو قاعد وأنه لا يكلف تقبيل الأرض بين يديه»⁽³⁾.

لقد سلك الشعراء في سبيل ذلك كل المسالك ومنها المبالغة في المديح والميل إلى الصنعة والتلاعب بالألفاظ - لإخفاء ما تتسم به معانيهم من ابتذال - وإلى الغموض نتيجة لمحاولتهم تحقيق الأصالة فكلما كان الشاعر راغباً في الأصالة أو الإبداع كلما أصبح أكثر تعرضاً لهذه العيوب⁽⁴⁾.

فالشاعر في ذلك العصر أراد الانفلات من المعاني الضيقة والسطحية مما كان يسلكه الشاعر في معاني المديح كأضفاء صفة الشجاعة والكرم على الممدوح التي دأب الشعراء عليها لينطقوا بمعانٍ تحمل شيئاً من الأصالة والتجديد بما يبهز المتلقي ويثير إعجابه ومن تلك المبالغات قول أبي نواس في مدح هارون الرشيد: (من الكامل)
وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشَّرِكِ حَتَّى إِنَّهُ لَتَخَافُكَ النَّطْفُ التِّي لَمْ تُخْلَقِ⁽⁵⁾

غريبة حقاً هذه المبالغة في وصف مهابة الرشيد والأعرب منها تلقي الرشيد هذا المديح بالرضا والقبول مع ما فيه من مبالغة وإفراط وهو ما جعل بعضهم يعتقد بأنه كان يتقبل المديح مهما كان شكله فمما جاء في الأغاني: «كان هارون الرشيد يحتمل أن يمدح بما تمدح به الأنبياء فلا ينكرن ذلك ولا يردّه»⁽⁶⁾. ولعل هذا هو ديدن خليفته الأمين كذلك فهذا أبو نواس أيضاً يرفعه في مدحته فوق مستوى الإنس والجن حين يقول: (من الوافر)

(1) ينظر أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق: 4 - 5 ؛ شعراء عباسيون منسيون: 238/3 - 239.

(2) الشعر في الحضرة العباسية: 95 - 96.

(3) الصبح المنبي عن حيثة المتنبي: 71.

(4) ينظر مفهوم الشعر عند العرب (كما يصوره كتاب الموازنة للأمدي): 103.

(5) ديوان أبي نواس: 306.

(6) الأغاني (سمير جابر): 144 / 13.

أَلَا يَا خَيْرَ مَنْ رَأَتْ الْعُيُونُ
فَأَنْتَ نَسِيحٌ وَخَدِكَ لَا شَبِيهَ
خُلِقْتَ بَلَا مُشَاكَلَةٍ لَشَيْءٍ

نَظِيرُكَ لَا يُحْسَنُ وَلَا يَكُونُ
نُحَاشِيهِ عَلَيْكَ، وَلَا خَدِيدُنُ
فَأَنْتَ الْفَوْقُ وَالْثَّقَلَانِ دُونَ⁽¹⁾

لو نظرنا في القيمة الفنية لهذا النوع من الإبداع الشعري وهو ما يمكن تسميته اتجاه المجاملة والتزلف الذي يرمي إلى الكسب المادي وحده فسنجد انه لا بد أن يطغى عليه فتور الإحساس وضعفه. فمهما حاول الشاعر إن يوارى هذا الفتور بخلع هذا الكم الهائل من الصفات والانصياع لما يرضي الممدوح حسب، فانه لن يفلح وستظهر آثار انصياع الشعراء لسلطة الممدوحين والعلماء بخسارة أصالتهم الفنية⁽²⁾.

أما الاتجاه الآخر في المديح فهو الاتجاه الصادق الذي يصدر عن إعجاب حقيقي بالممدوح لذلك فان الصفات التي يخلعها الشاعر على هذا الممدوح ستكون أقرب إلى الواقعية والاعتدال، وهذا بلا شك يبعث الارتياح في نفس المتلقي ويلقي ذلك النمط من الإبداع الشعري بالقبول لأنه يُحسُّ بحب الشاعر وصدق عاطفته تجاهه. لان «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان»⁽³⁾.

ولعل اصدق من يمثل هذا الاتجاه مدائح المتنبي لسيف الدولة إذ هي صادرة عن حب صادق وإعجاب بهذا البطل المُرَجى الذي راح يدافع عن الأمة ويردُّ عنها الأعداء، ويحقق لها ملاحم الانتصارات. فجاءت قصائد المتنبي فيه ملاحم أدبية مجسدة الإعجاب العميق بهذه الشخصية والودَّ الخالص لها. من ذلك قصيدته الميمية الرائعة التي يمدح بها سيف الدولة ويذكر فيها بناءه (تغر الحدث) قائلا: (من الطويل)

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعِزِّ تَأْتِي الْعِزَائِمُ
وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا
يُكَلِّفُ سَيِّفُ الدَّوْلَةِ الْجَيْشَ هَمَّهُ
وَيَطْلُبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفْسِهِ

وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ
وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعِظَائِمُ
وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الْجُيُوشُ الْخَضَارُمُ⁽⁴⁾
وَذَلِكَ مَا لَا تَدْعِيهِ الضَّرَاغُمُ⁽⁵⁾

(1) ديوان أبي نواس: 318 ، وتنسب هذه الأبيات للنظام في طبقات الشعراء لابن المعتز: 272 مع اختلاف اختلاف في ترتيب الأبيات.

(2) ينظر شعرية التفاوت: 38.

(3) البيان والتبيين: 1/ 83 - 84.

(4) الخضارم: جمع خُضرم وهو الكثير العظيم من كل شيء، ينظر لسان العرب: مادة (خضم) ..

(5) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 4/ 94 - 95.

لاشك إنها رائعة من روائع إبداع الشعر العربي عمَدَ فيها الشاعر إلى حكمة عقلية أدركها بالفطرة وسكبها في قالب لفظي جميل⁽¹⁾. يحمل معاني الشرف والعزة والشجاعة والإباء في شخص الفارس المغوار الذي كانت عزائمه شديدة مثل مكارمه العظيمة فكان أن صُعُرت أمامها عظام الأمور فصار سيف الدولة يُكَلِّفُ جيشه القيام بما تقتضيه همته من الغارات والغزوات وهو أمر لا قبل للجيش الكثيرة به لأن ما في همته ليس في طاقة البشر تحمله⁽²⁾.

إن صدق شعور الشاعر في هذا المديح كان السبب في الارتقاء بهذه القصيدة إلى مصافي الإبداع وإن سيف الدولة – وهو المتلقي الأول لهذه الأشعار – كان ينظر نظرة حب واحترام للشاعر إذ يرى فيه هو الآخر صورة الشاعر العربي الفذ لذا فقد تطلعت نفس سيف الدولة الدّواة للشعر لأن يجعله شاعره الذي يُخلد أمجاده وبطولاته. إن الناظر في الآراء النقدية التي تتعلق بقضية الإبداع الشعري يجد «أن كثيراً من الشعراء ونقاد الشعر والمهتمين به كانوا يدركون إدراكاً واضحاً، صلة الدوافع الحقيقية بإبداع الشعر وإجادته، وعلاقتها بأغراضه، ويعرفون ما لقوة الدافع وصدقه من أثر في إجادة الشعر»⁽³⁾.

قال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي وكان متصلاً بمحمد بن منصور بن زياد، كاتب البرامكة وله فيه مدائح جواد، ثم رثاه بعد موته «يا أبا يعقوب مدائحك لآل منصور بن زياد أحسن من مرثيتك وأجود، فقال كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء وبينهما بون بعيد»⁽⁴⁾. ولقد توصل الشعراء إلى قناعة بأهمية تلك الدوافع الدوافع في إبداع الشعر وراحوا يُصَيِّرُ حَوْنَ بذلك في أشعارهم فهذا إبراهيم بن عثمان الغزالي^(*) (ت 524هـ). وهو من العصور العباسية المتأخرة إلا أن الكاتب استشهد بآلياته هذه لأنها تعطي تصوراً واضحاً عن قضية الدواعي والدوافع لقول الشعر في ذلك العصر إذ يذكرها حزمة وذلك عندما راح ينعى قوافيه ويعلن إفلاسه ويغلق باب حانوته حين شَحَّتْ عليه الأيادي بالعطاء⁽⁵⁾. قائلًا: (من الكامل)

(1) ينظر أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: 91.

(2) ينظر شرح ديوان المتنبي (البرقوق): 95 / 4.

(3) الإبداع الشعري: 123.

(4) الشعر والشعراء: 79/1 ، 843/2 ؛ وينظر العمدة: 123 / 1.

(*) هو إبراهيم بن عثمان بن عباس الأشهب الكلبى الغزالي من العصور العباسية المتأخرة (441 –

524هـ)، شاعرٌ مُجيد من أهل غزة بفلسطين، ولد بها ورحل رحلةً طويلةً إلى العراق وخراسان،

ومدح آل بويه وغيرهم، توفي بخراسان، ودفن ببليخ، له ديوان شعر يقع في خمسة آلاف بيت. ينظر

الاعلام: 50/1

(5) ينظر التكمسب بالشعر: 82 ؛ ينظر الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي: 85 -

87-

بَابُ الدَّوَاعِي والبَوَاعِثُ مُغْلَقٌ
مِنْهُ النَّوَالُ وَلَا مَلِيحٌ يُغَشِّقُ
وَيُخَانُ فِيهِ مَعَ الْكِسَادِ وَيُسْرِقُ⁽¹⁾

قَالُوا هَجَرْتَ الشَّعْرَ قَلْتُ ضُرُورَةً
خَلَّتِ الْبِلَادُ فَلَا كَرِيمٌ يُرْتَجَى
وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنَّهُ لَا يُشْتَرَى

فإذا قل الكرماء الذين يرتجى نوالهم وخفت في النفس اثر العشق والهوى فان دافعين مهمين من دوافع قول الشعر قد أغلقا دون هذا الإبداع وهما كافيان في نظر الشاعر لهجر الشعر برمته.

لقد استمرت منزلة الشاعر العباسي بالهبوط وصار اغلب الشعراء يتلقون الالهانات من الحجاب والحراس ممن هم على أبواب الخلفاء والوزراء في مساعيهم للدخول إلى مجالسهم. طريق لاشك صعبة ومهينة في سبيل نيل المكافآت وصفها أبو تمام قائلاً: (من الكامل)

وَلَقَدْ نَكُونُ وَلَا كَرِيمٌ نَنَالُهُ حَتَّى نَخُوضَ إِلَيْهِ أَلْفَ لَيْلِيمٍ⁽²⁾

كما ذاق الشعراء مرارة السب والطرد لإخفاقهم في إرضاء رغبات الممدوح، وفي كتاب الأغاني إشارات كثيرة تصوّر تلك القضية⁽³⁾. بل أن الأمر يتجاوز ذلك إلى الضرب الضرب أو السجن، فكان الخليفة لا يتردد في ضرب الشاعر أو سجنه إذا لم يوافق هواه فحتى المتنبي - مالى الدنيا وشاغل الناس - الذي عُرف بكبريائه لم يسلم هو الآخر من الضرب في مجالس الممدوحين فعندما احتدم النقاش بينه وبين أبي فراس الحمداني في مجلس سيف الدولة حول قصيدته التي يقول في مطلعها: (من البسيط)

وَاحِرَ قَلْبَاهِ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِيمٌ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ⁽⁴⁾

فكان أن «غضب سيف الدولة من كثرة مناقشته في هذه القصيدة وكثرة دعاويه فيها وضربه بالدواة التي بين يديه»⁽⁵⁾.

ونضيف سبباً آخرأ في تفسير موقف سيف الدولة المتشدد وهو أن الناظر في معاني هذه القصيدة يجد أنها تجاوزت الحدَّ المعقول مما يمكن قبوله من فخر الشاعر (المبدع)

(1) ديوان الغزّي، أبي اسحاق إبراهيم بن عثمان بن محمد الكلبي الاشهبي، تحقيق ودراسة د. عبد الرزاق حسين: 423.

(2) شرح ديوان أبي تمام (الصولي): 446/2 ، (التبريزي): 268/3..

(3) ينظر الأغاني (سمير جابر)، على سبيل المثال لا الحصر: 315 /4 ، 48 /7 - 95 ، 123 /13 ، 123/16 - 257.

(4) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 80 /4..

(5) أبو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه، محمد كمال حلمي بك: 77 ؛ وينظر شرح ديوان المتنبي: 198/1.

واعتداده بنفسه بحضرة الممدوح، ولا سيما إن كان هذا المتلقي فارساً كريماً كسيف الدولة الذي دفعته العزة بالنفس للقيام بهذا التصرف ليعيد الأمور إلى نصابها - على مكانة الشاعر لديه - بعد إن وجد الشاعر وقد انغمس في عوالم إبداع الشعر، فراح يُسبِّغُ على نفسه من معاني الفخر أسماها مستمداً شحنة إضافية مما كان يوجهه إليه أبو فراس الحمداني من انتقاص لشخصه، ومعاييب في شعره حتى تجاوز الحدود المسموح بها فجاءت هذه الضربة لتعيده إلى الواقع - الواقع الأليم - وهو انه ليس إلا شاعر في حضرة ممدوحه، وعليه إن لا ينسى أن إرضاء هذا الممدوح هو هدفه الأساس وهو ما لا يجب أن يحيد عنه.

ويبدو أن المتنبي قد وعى ذلك تماماً وأذعن في سبيل تحقيق ذلك الهدف وإن كان الثمن ضربة في مجلس سيف الدولة لذا راح يقول في نفس القصيدة:

إِنْ كَانَ سَرَكُكُمْ مَا قَالَ حَاسِدُنَا فَمَا لَجَرَحٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ⁽¹⁾

وليس السبُّ والطرْد والسجن والضرب هو أقصى ما يمكن إن يتعرض له الشاعر في مجالس الخلفاء والوزراء بل قد يصل الأمر إلى القتل أحياناً، وذلك عندما يلجأ الشاعر إلى الأسلوب الآخر من أساليب التكسب وهو التكسب بالهجاء ورائد هذا الأسلوب في ذلك العصر هو بشار بن برد الذي اتخذ الهجاء أسلوباً للتكسب حين لا ينفع المديح، فقد قيل لبشار: «إنك لكثير الهجاء فقال: إني وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشاعر أكثر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء إن يكرم في دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ في الهجاء لِيُخَافَ فَيُعْطَى»⁽²⁾.

فهو يوصي الشعراء بابتزاز أموال الناس عن طريق الهجاء ولعل هذا الهجاء كان السبب الحقيقي وراء قتل بشار كما أورد ابن خلكان (ت 681هـ) نقلاً عن الطبري في تاريخه أن سبب قتله هو هجاؤه للخليفة المهدي⁽³⁾. بقوله: (من السريع)

خَلِيفَةً يَزْنِي بِعَمَاتِهِ يَلْعَبُ بِالذَّبُوقِ وَالصَّوْلَجَانِ
أَبَدَلْنَا اللَّهَ بِهِ غَيْرَهُ وَدَسَّ مُوسَى⁽⁴⁾

مع إن مصادر أخرى تضيف سبباً آخر لقتله وهو زندقته⁽⁵⁾. إلا أن الراجح عندنا أن قتلَه إنما كان بسبب هجائه الذي لم يسلم منه الخليفة، ولا وزاؤه أمثال الوزير يعقوب بن داود، كذلك رميه (جميع نساء العالمين بالفاحشة)⁽⁶⁾ ولم يَسْتَقْبَلْ مِنْهُنَّ أحداً.

(1) شرح ديوان المتنبي: 87/4..

(2) الأغاني (سمير جابر): 204 / 3.

(3) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: 273 / 1.

(4) ديوان بشار: 229/4 وهناك الفاظ بذينة تم حذفها من البيت..

(5) ينظر طبقات الشعراء: 21.

(6) ينظر نفسه: 24 - 25.

أما زندقته وهي ما لا يمكن إنكارها فإنها كانت ذريعة لقتله، وإلا فإن أبا نواس لم يكن بأقل من بشار في زندقته ومجونه وتهتكه إلا أنه لم يغامر بسلوك طريق الهجاء المقذع كما فعل بشار ولا بليهما مع الخلفاء والوزراء، وكان يميل إلى كسب وِيهِم ورضاهم بالتذلل والبرقة واللين إذا ما شعر بغضبهم عليه، فكان غالباً ما يفلت من القتل بهذه الطريقة. كما حصل مع الأمين محمد بن هارون الرشيد الذي كان «قد سخط على أبي نواس لقضية جرت له معه، فتهدده بالقتل وحبسه، فكتب إليه من السجن»⁽¹⁾. (من مجزوء الكامل)

بِكَ أَسْتَجِيرُ مِنَ الرَّدَى وَأَعُوذُ مِنْ سَطَوَاتِ بَاسِكَ
وَحَيَاةِ رَأْسِكَ لَا أَعُوذُ لِمَثَلِهِا.... وَحَيَاةِ رَأْسِكَ
مَنْ ذَا يَكُونُ أَبَا نُوَا سِيكَ إِنْ قَتَلْتَ أَبَا نَوَاسِكَ⁽²⁾

لا شك أن مثل هذا التذلل والخضوع سيكون له اثره في نفسية المتلقي فَيَرِقُ قلبه ويلين لتلك الاستكانة والإذعان من قبل الشاعر فيقبله، وقبول الشاعر يعني قبول أشعاره. خلاصة القول أن التكسب بالشعر مدحاً أو هجاءً كان مما فرضه الواقع على الشعراء في العصر العباسي أما إن أراد الشاعر أن يكون ذاتياً يعبر في شعره عن شخصيته ومعتقداته بتجرد فانه سيكون عرضة للخطر فلو «نظرنا في حياة هؤلاء الشعراء لادرشنا مدى ما كانت تتعرض له حياة الفرد من اخطار حين يُصْرُّ على التعبير عن شخصيته ومعتقداته»⁽³⁾. لذلك صار على الشعراء إما الاعتزال تفادياً لتلك الاخطار، أو ركوب مركب التكسب مع ما يرافقه من ذِلٍّ وهوان حينما يغالي الشاعر في المدح والإمتهان فيه، وهذا ما دفع بعض الشعراء لأن ينفي عن نفسه صفة الشاعر مثل أبي فراس الحمداني⁽⁴⁾، فراراً من هذه المنزلة الوضيعة، لكن إن كان أبو فراس فارساً من فرسان بني حمدان ويتمتع بما تتمتع به أسرته الحاكمة في حلب، فليس كل الشعراء على هذه الحال لذا كان عليهم اللجوء إلى التكسب بأشعارهم. فكان لهذا الحصر للموضوعات الشعرية اثر سلبي كبير في الإبداع الشعري «فلو استطاع الشاعر أن يكسر هذا الطوق لخرج من المديح وغيره إلى إبداعات أدبية متكاملة ذات أبعاد شمولية، دون حصر الشعر في علاقات أو شهوات شخصية محدودة وضيقة»⁽⁵⁾.

لكن سلطة المتلقي القوية التي غالباً ما تكون مستمدة من سلطات أخرى فرضت هذا الواقع على شعراء هذا العصر فربح المتلقي معنوياً وربح الشاعر مادياً وخسر الشعر في هذه المعادلة التي حاول بعض الشعراء الخروج منها فلم يتكسبوا بأشعارهم فكان عليهم أن

(1) وفيات الأعيان، ابن خلكان: 99 / 2.

(2) ديوان أبي نواس: 322.

(3) حركات التجديد في الشعر العباسي: 455.

(4) ينظر بتيمة الدهر: 20 / 1 - 21.

(5) التكسب بالشعر: 74.

يدفعوا ضريبة ذلك وهو إن أشعارهم تلك قد طواها النسيان، ولم تنل الشهرة لأنها لم تنظم في خليفة أو وزير أو شريف مع إنها ربما حملت في طياتها كثيراً من الإبداع.

المبحث الثاني: البيئة، الطبيعة

فطن القدماء نقاداً وشعراء إلى أثر البيئة في الإبداع الشعري، ويراد بالبيئة هنا الأجواء والأوقات والأحوال المحيطة بالشاعر التي إن كانت مناسبة فإنها ستكون مما يساعد الشاعر على نظم الشعر وإبداعه، لذلك أوصى بشر بن المعتمر الشاعر بأوقات معينة هي أوقات نشاط النفس وخلو البال وهي أنسب ما تكون للإبداع⁽¹⁾.

كذلك نجد في وصية أبي تمام للبحثري عن أوقات صنعة الشعر قريب من هذا مضافاً إليه لمسات من الطبيعة «وذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، وخفت عنها ثقل الغذاء وصفاً من أكثر الأبخرة والأدخنة جسم الهواء، وسكنت الغمام، ورفقت النسائم، وتغنت الحمام»⁽²⁾. ويقول ابن قتيبة «للشعر أوقات يسرع فيه آتيه ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغشي الكرى ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير»⁽³⁾.

ويقول ابن رشيقي: «فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مبكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم، لكون النفس مجتمعة لم يتفرق جسها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعييبها»⁽⁴⁾. أما ما جاء من الشعراء قديماً فقد روي ن (الفرزدق) (ت 110هـ) كان «إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده»⁽⁵⁾. ومن خبر (كثير) (ت 105هـ) انه «حين قيل له: يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال:

أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل عليّ أرصنه ويسرع الي أحسنه»⁽⁶⁾. إن هذه الأماكن الخالية إن كانت صحارى قاحلة، أم رياضاً معشبة فهي جميعاً تمنح الشاعر ذلك الهدوء والسكون الذي يفسح المجال لمكنون النفس أن يبرز من أعماقها إلى الوعي والإدراك لأنها تبعد الإنسان عن المؤثرات الخارجية فينقطع اتصال الشاعر مع العالم ولا يسمع إلا خواطره النابعة من أعماق نفسه⁽⁷⁾. ولعل البساتين والحدائق الخضراء الواسعة لها نفس التأثير – إن لم يكن أشد – في استجلاب الراحة النفسية التي ينشدها الشاعر لحظة إبداعه الشعر فقد سأل ابن رشيقي شيخاً من شيوخ هذه الصناعة قائلاً: «ما

(1) ينظر البيان والتبيين: 1/ 136.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 203.

(3) الشعر والشعراء: 82/1.

(4) العمدة: 1/ 208.

(5) نفسه: 1/ 207.

(6) الشعر والشعراء: 1/ 80 ؛ وينظر العمدة: 1/ 206.

(7) ينظر الإبداع الشعري: 97 – 99.

يعين على الشعر؟ فقال زهرة البستان، وراحة الحمام»⁽¹⁾. ويقول أبو نواس: «لا أكاد أقول أقول شعراً جيداً حتى تكون نفسي طيبة وأكون في بستان مونق وعلى حال ارتضيها»⁽²⁾. وما أكثر هذه البساتين في الحاضرة العباسية التي كان للبيئة الجديدة فيها الأثر البالغ في إبداع الشعراء، لاسيما إن تمازج جمال هذه الطبيعة مع صفاء العقل لأن «صفاء العقل المتولد من النقاhe الذهنية التي يستشعر بها المبدع تثير فيه الإحساس بنبض الحياة وهي نشوة تكون في ازدياد مُطرد نتيجة التعلق بالحياة، والمبدع يجد نفسه مدفوعاً بهذه الرغبة الوهاجة اتجاه تأمل الطبيعة بوصفها المصدر الأساس الذي يستمد منها مادته الخام»⁽³⁾.

كما تلمس القاضي الجرجاني (ت 392هـ) اثر التحضر والبيئة الجديدة في الإبداع الشعري وان معاني الشاعر التي يبدعها تعيننا ايضاً على فهم طبيعة البيئة التي ينتمي اليها ومن ثم تعين على كشف مدى انفعال الشاعر بما أبدع وصلته به فان حاول إن يخرج عن إطار بيئته كان سبباً في طمس محاسنه⁽⁴⁾.

ولننظر في هذه القصة التي تبين اثر البيئة العباسية في المعاني التي يبدعها الشاعر، قصة الشاعر علي بن الجهم (ت 249هـ) عندما قدم على بغداد وكان بدوياً جافياً وقد مدح المتوكل مخاطباً إياه بقصيدة يقول فيها: (من الخفيف)

أَنْتَ كَالْكَلْبِ فِي حِفَافَتِكَ لِلْوَدِّ وَكَالنَّيْسِ فِي قِرَاعِ الْخُطُوبِ
أَنْتَ كَالدَّلْوِ لَا عَدِمْنَاكَ دَلَوْاً مِنْ كِبَارِ الدَّلَائِ كَثِيرِ الدُّنُوبِ⁽⁵⁾

فعرف المتوكل قوّته، ورّقّة مقصده وخشونة لفظه، وانه ما رأى سوى ما شبه به لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدارٍ حسنة على شاطئ دجلة فيها بستان حسن، يتخلله نسيم لطيف يغدّي الأرواح، والجسر قريب منه فيخرج إلى محلات بغداد فيرى حركة الناس ومظاهر مدنيتهم ويرجع إلى بيته، فأقام ستة أشهر على ذلك، والأدباء والفضلاء يتعاهدون مجالسته ومحاضرتة، ثم استدعاه الخليفة بعد مدة لينشده، فحضر وأنشد: (من الطويل)

عيون المها بين الرّصافة والجسر جلبنّ الهوى من حيث أدري ولا أدري⁽⁶⁾

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه إن يذوب رقّة ولطافة⁽⁷⁾.

ولو نظرنا في تنمة القصيدة لوجدناها طافحة بمعاني الغزل الحضري الذي كان للبيئة الجديدة التي عاشها الشاعر اثر كبير في إبداع معانيه. يقول:

(1) العمدة: 211 / 1.

(2) مختار الأغاني، ابن منظور: 34 / 3.

(3) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 42.

(4) ينظر الوساطة: 18 - 19.

(5) ديوان علي بن الجهم: 78.

(6) نفسه: 135.

(7) قصص العرب: 298 / 3.

أَعَدَنْ لِي الشَّقِيقَ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ
سَلِمَةً وَأَسْلَمَنْ الْقُلُوبَ كَأَنَّمَا
وَقَلَنْ لَنَا نَحْنُ الْإِهْلَةُ إِنَّمَا
فَلَا بَذَلٌ إِلَّا مَا تَزُودُ نَاطِرَ
أَرْحَنَ رَسِيَسِ الْقَلْبِ عَنْ مُسْتَقَرِّهِ

سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدَنْ جَمْرًا عَلَى جَمْرِ
تَشْكُ بِأَطْرَافِ الْمُتَقَفَّةِ السُّمْرِ
تُضِيءُ لِمَنْ يَسْرِي بَلِيلٌ وَلَا تَقْرِي
وَلَا وَصَلَ إِلَّا بِالْخَيَالِ الَّذِي يَسْرِي
وَالْهَبْنُ مَا بَيْنَ الْجَوَانِحِ وَالصَّدْرِ⁽¹⁾

ابتدأ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية مباشرة يصور فيها جمال نساء الحاضرة اللواتي خلعت عليهن تلك الحاضرة كل أسباب الرقة وشغف العيش ليزدندن جمالاً على جمال، وإن كان الشاعر وصف جمال العيون ورميها قلوب العاشقين بسهامها التي لا تخطيء ابداً فانما ذكر الجزء واراد به الكل إذ اراد الجمال الكلي، ثم راح الشاعر يضيف إلى هذا الجمال الحسي جمالاً معنوياً انه جمال الأخلاق والعفة والمنعة التي اتصفت بها هؤلاء النسوة، ولاسيماً أنهن حرائر ولسن باماء فلا وصل معهن إلا بالخيال. أبدع الشاعر في معاني الغزل هذه وطارت قصيدته في الأفاق كونها مما يحمل معاني الحب الحقيقية وأسرار الجمال الأخاذ⁽²⁾.

إن الشعر الذي يدور على شيء خارج عن نفس الشاعر مثل صفات يتخيلها، أو طبيعة يصفها، أو مواضيع أخلاقية، أو أدبية تمثل لجمهور المتلقين ما يشعرون به في حياتهم هو شعر موضوعي يحاول الشاعر المبدع أن يحمل المتلقي فيه على أجنحة الخيال إلى ما وراء المحسوسات ويثير فيه حب الجمال ويدفعه في سبيل الكمال⁽³⁾. والخيال هو «الملكة التي تخلق وتثبت الصور الشعرية»⁽⁴⁾.

فالخيال بألوانه المتعددة هو من أهم مقومات الصورة «ولولاه لصار الشعر نقلاً للواقع أو محاكاة ليس فيها تفنن وإبداع»⁽⁵⁾. والبيئة التي يعيش فيها الشاعر لها كبير الأثر في تكوين مخيلته وهي التي ترعى هذه المخيلة فهذا البحري وهو من ابرز الشعراء الذين فُتِنُوا بالطبيعة وجمالها هذا الجمال الذي هو «مزيج من الأشكال والألوان والأصوات، في انسجامها وتناغمها وتآلفها والتي تبهر عين الإنسان وتجعل أذنه تطرب لها، إن جمال الطبيعة... يثير شعور الرهافة واللطافة والمودة مما يجعلنا نميل إليه ونرتاح لرؤيته»⁽⁶⁾. هذا الارتياح صوره البحري في قصيدته التي يصف بها مقدم الربيع قائلاً: (من الطويل)

(1) ديوان علي بن الجهم: 135 – 137.

(2) ينظر ديوان علي بن الجهم: 135 – 139 ؛ وينظر علي بن الجهم حياته وشعره: 148 – 156.

(3) ينظر امراء الشعر العباسي: 87.

(4) الصورة الشعرية: 73.

(5) فصول في الشعر: 196.

(6) المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 79.

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلَقُ يَخْتَالُ ضَا حَاكَ
وَقَدْ نَبَّهَ النَّورُوزُ فِي غَلَسِ الدُّجَى
يُفَتِّقُهَا بِرُذِّ النَّدَى فَكَأَنَّهُ
وَمِنْ شَجَرِ رَدِّ الرَّبِيعِ لِبَاسُهُ
أَحْلَى، فَأَبْدَى لِلْعُيُونِ بِشَاشَةً

مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
أَوَائِلَ وَرْدِ كُنَّ بِالْأَمْسِ نَوْمًا
يُبْتُ حَدِيثًا كَانَ أَمْسِ مُكْتَمًا
عَلَيْهِ كَمَا نَشَّرَتْ وَشْيًا مُنْمَمًا
وَكَانَ قَدْ ذِيَّ لِلْعَيْنِ إِذْ كَانَ مُحْرِمًا (1)

جاء هذا الإبداع الشعري بأجزاء متتابعة يأخذ بعضها بأطراف بعض فهو يمهّد إلى بقطة الطبيعة من غفوة كادت تكون مواتاً، وحديث هادي يبيّنه الندى في حنان إلى الورد الذي بدأت أزواره تنحلّ عنه ليكشف عن مفاتنه.

فقد توجه بخطابه المباشر إلى المتلقي (أتاك) فافلق وعيه برهة في هذا القادم من يكون؟ وإذا به يزف بشاره قدوم الربيع ويصتوّر مشهد تفتح الأزهار عند قدومه في صورة لا تخلو من طرافة، فالأزهار كانت نائمة قبل مقدم الربيع فعندما احسّت بتباشير الربيع وطلّاعه في غسق الدجى تخلّصت من ثأوبها، واستيقظت وتفتحت ابتهاجاً بمقدمة كما أنّ الشجر الذي كان عارياً تستقبّحه العين فلا تنظر إليه اكتسى خللاً جميلة، ويشبه تجرد الأشجار واكتسائها مرة أخرى بالمحرم الذي يتجرد من لباسه المزين المزكّر ليؤدي فريضة دينية معروفة (الحج)، فإذا ما تحلّل عاد إلى لباسه المزين (2). صورة لا شك تبعث المتلقي على الشعور بالارتياح وكأنّ الشاعر نقله زمانياً ومكانياً إلى أجواء الربيع الحاملة.

إن طبيعة جميلة كطبيعة حواضر الدولة العباسية – ولاسيما بغداد وسامراء – حباها الله بأنهار عظيمة وأجواء معتدلة وأراضٍ خصبة لكفيلة بأن تسحر عقول الشعراء وتستولي عليهم حينما تتجلّى في أبهى خلّها فيناجيتها الشعراء ويتعاطفون معها تعاطف الحبيب للحبيب، فكم من شاعر توجه إلى هذه الطبيعة يروم من خلالها أن تكون وسيطاً بينه وبين من يحب، بل أن هذه الصلة قد تبلغ حدّاً من الاجلال والتقدّيس، فيقسم بها كما يقسم الإنسان بمن يُجلّه ويقدّسه (3).

وبسبب من ذلك الانسجام مع البيئة العباسية فقد اقبل الشعراء عليها واحبوها ووصفوا طبيعتها «فلم يتركوا شيئاً فيها إلا وصفوه، سواء كان في الأرض أم في السماء، فمن رياض ومروج وبساتين وأزهار وأشجار وأثمار ودور وقصور وقباب ومآكل ومشارب وسحب وأمطار ونجوم وأفلاك» (4). فخرج علينا شعراء هذا العصر بإبداع جَمّ في

(1) ديوان البحري: 2090 / 4 – 2091.

(2) ينظر المفاهيم الجمالية في الشعر العربي: 89.

(3) ينظر شعر الطبيعة في الأدب العربي: 272.

(4) الأدب العربي في العصر العباسي: 48.

في أرقّ الفنون الشعرية ألا وهو الوصف فهو «أصعَبُها منالاً وأعزها مطلباً إذ لا يحسن حتى يَدُقَّ التشبيه، وَيَسْبُحُ الخيال ويندُرُ المجاز وتقربُ الاستعارة ويكون ذلك رميةً من الخاطر والهاماً من العقل وليس هذا بالمستطاع لكثير من الشعراء»⁽¹⁾. إلا من تملك مقومات الإبداع فراح يصف ويبدع في وصفه آثار هذه الطبيعة.

فمن وصف مظاهر الطبيعة في السماء قول ابن الرومي يصف قوس السحاب: (من الطويل)
 وَقَدْ نَشَرَتْ أَيْدِي الْجَنُوبِ مَطَارِفاً عَلَى الْجَوِّ دُكْنًا وَهِيَ خُضِرَ عَلَى الْأَرْضِ
 يَطْرُزُهَا قَوْسُ السَّمَاءِ بِحَمْرَةٍ عَلَى اخْضَرٍ فِي أَصْفَرٍ وَسَطٍ مُبْيَضٍ
 كَأَذْيَالِ خُودٍ أَقْبَلَتْ فِي غُلَائِلٍ مُصَبَّعَةٍ وَالْبَعْضُ أَقْصَرُ مِنْ بَعْضٍ⁽²⁾

ألهمَّ منظر الغيوم الداكنة التي غطت وجه السماء، وظهور الوان الطيف الشمسي وهو ما كان يسمى بـ (قوس السحاب) بألوانه الزاهية مخيلة الشاعر لان تبدع هذا الوصف الجميل لهذا القوس بألوانه الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض وكأنه أذيال ثوب حسناء مُنعمّة، على أن تلك الأذيال متباينة الطول فبعضها اقصر من بعض وهو حال تلك الألوان في ذلك القوس فالشاعر يحاول إن يقرب الصورة ويرسمها بدقة في ذهن المتلقي.
 ومن بديع [وصف الثمار] قول ابن الرومي يصف العنب الرازقي قانلاً: (من الوافر)

كَأَنَّ الرَّازِقِيَّ وَقَدْ تَنَاهَى وَبَاهَتْ بِالْعَنَاقِيدِ الْكَرُومُ
 قَوَارِيرَ بِمَاءِ الْوَرْدِ مَلَأَى تَشْفَى وَلَوْلُو فِيهَا يَعُومُ
 وَتَحْسَبُهُ مِنَ الشَّهْدِ الْمُصَفَّى إِذَا اخْتَلَفَتْ عَلَيْكَ بِهِ الطُّعُومُ
 فَكُلْ مَجْمَعٌ مِنْهُ ثَرِيًّا وَكُلْ مَفْرَقٌ مِنْهُ نُجُومٌ⁽³⁾

استمد الشاعر هذه المعاني من منظر عناقيد الكروم فحبَّتها قوارير ملئن بماء الورد وهي قوارير تَشْفَى عما بداخلها وكأنَّه حبات من اللؤلؤ التي تعوم، دلالة على نضارتها وشدة نضجها فهو يعرض للمتلقي كل ما تطلبه العين من جمال حِسِّي من خلال منظر هذا العنب الرازقي، ولا يكتفي الشاعر بهذا الوصف بل ينتقل إلى اشباع غريزة حِسِّيَّة أخرى، ألا وهي التنوُّق فيصف هذه العناقيد بان لها طعم الشهد المُصَفَّى حين يتنوقها المتنوق ثم يصورها وهي تتلوى من فوق الرؤوس وكأنَّها إذا اجتمعت في عناقيدها الثُّريا في السماء، وإذا تفرقت حباتها فكانتْها النجوم المبتوثة.

(1) الأدب العربي في الأندلس: 117.

(2) ديوان ابن الرومي: 4 / 1419.

(3) وهذه الأبيات مما اخل بها ديوانه ووردت منسوبة إليه في غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات:

108. وكذلك في نهاية الارب في فنون الأدب: 151/11 مع اختلاف يسير بين الروايتين.

كما ارتبط منظر الطبيعة الجميل في إبداعات كثير من الشعراء العباسيين بصورة المرأة الجميلة ومن ذلك هذه القصيدة التي أبدعها ابن الرومي أيضاً وهو يمزج فيها بشكل رائع وصف المرأة الجميلة بالروضة الجميلة الغناء حين يقول: (من الخفيف)

ورِياضُ تَخايلُ الأرضَ فيها ذاتُ وشي تناسَلَتْ جَنَّتُهُ سَـوَارِ شَكَرْتُ نِعْمَةَ الوليِّ على الوسْـ فهي تُثني على السَّماءِ ثناءً مِنْ نَسِيمٍ كأنَّ مَسْـراهُ في الأر حَمَلَتْ شُكْرَها الرِّياحُ فآدَتْ منظرٌ مُعْجِبٌ، تحية أنف مَسْمَعٌ مُطربٌ، إذا شئتُ مُلْهُ تتداعى بها حمائمٌ شَتَّى	خُيلاءُ الفتاةِ في الأبرارِ لبقاءٍ بحوْكِهِ وغَوادِ (1) مميَّ ثمَّ العهدُ بعدَ العهدِ (2) طَيَّبَ النَّشْرُ شائعاً في البلادِ واحٍ مَسْـرى الأرواحِ في الأجسادِ ما تُؤدِّيهِ السُّننُ العُودِ ريحُها رِيحٌ طَيِّبُ الأولادِ لَكَ عن كُلِّ طارِفٍ وتِلادِ (3) كالبواكي وكالقِيانِ الشَّوادي (4)

يشابه الشاعر ويمائل بين الروضة والفتاة الحسنة وهذه المماثلة جاءت من أنَّ الأرض عندما لبست تلك الحلل الموشاة بهذه المناظر الجميلة، تشبه الفتاة التي راحت تحتال وتنمائل في اثوابها المزركشة ايضاً.

ويُردُّ الشاعر فضل اكتساء الأرض بهذا الرداء الجميل إلى المطر الشديد، والمطر الخفيف، ويلحظ المتلقي محاولة الشاعر أنسنة الطبيعة من خلال جعل هذه الرياض تبدي شكرها للمطر، وهذه المحاولة لا شك التفاتة إبداعية من الشاعر فقد بث الحياة في تلك الروضة وتحولت من طبيعة جامدة إلى طبيعة متحركة تمتلك صفات إنسانية، ثم تعود إلى إنسانيتها مرة أخرى لتشكر تلك الرياح الطيبة التي تسري كما تسري الروح في الجسد هذه الرياح جعلها تمتلك صفات إنسانية هي الأخرى، حين تحمل شكر تلك الرياض إلى السماء لاهجة بالدعاء كما يفعل أولئك الذين يعودون المرضى ويدعون لهم بالشفاء، ولننظر ملياً

(1) السواري: من السارية: السحابة تمطر ليلاً...، ينظر لسان العرب: مادة (سرى) ..

(2) الولي: المطر الذي يسقط بعد مطر الربيع فهو مطر تقدمه مطر، الوسمي: مطر الربيع الأول لانه يسم

الأرض. بالنبات، العهد: المطر الخفيف، وهو أول المطر. ينظر لسان العرب: مادة (ولى، وسم،

عهد)

(3) الطارف: المال المستفاد حديثاً، التالد: المال القديم الذي ولد عندك. ينظر لسان العرب: مادة (تلد).

(4) ديوان ابن الرومي: 683 / 2 - 684.

كيف مزج الشاعر الحواس الثلاث (النَّظَر، السَّمْع، والشم) ليؤلف مشهداً فريداً، فالمنظر المعجب (لون الرياض الجمالية)، وتحية انف (ريحها ريح طيب) ليس اطيب منه إلا رائحة طيب الأولاد، ينضاف إليه (مسمع مطرب) ذلك الصوت الشجي وهو صوت الحمام الذي يتقلب بين نغم حزين ونغم مفرح ولا يفوت المتلقي كيف أكد الشاعر أن جمال هذا الصوت يأخذ على السامع لبّه فيلهيه عن كل طارف وتلبد⁽¹⁾.

ولعل ابرز ثمرة من ثمرات البيئة العباسية إنها حررت الشعراء من قيد المعاني البدوية التي طُبِع بها الشعر العربي القديم من وقوف على الآثار والدمن ووصف للرحلة التي ليس فيها إلا الركوبة والسلاح ومخاطر الصحراء إلى نمط جديد من الإبداع جاء استجابةً لحاجة نفسية أكثر من كونه حاجة فنية فقد «فتحت البيئات الحضارية الأخذة بالتمدد للشاعر العباسي آفاقاً جديدة للوصف وقد كانت قصور الخلفاء التي افتنوا فيها وجعلوها بهجة للعين والنفس من العناصر التي اجتذبت إليها الشعراء فأبدعوا في تصويرها كما أبدع أولئك في تشييدها»⁽²⁾. فبعد أن غرق هذا الجيل بمعطيات الحضارة وصار ينعم بثمارها في العيش الرغيد الأمن المستقر انتقلت فضيلة العيش الجديد من بيئتهم إلى نفوسهم⁽³⁾.

فراح بعض الشعراء يصفون البناء العمراني حينما وقفوا بإزاء هذه القصور الشاهقات بعمرانها ونقوشها وزخارفها بما تحمله من أثر الحضارتين الفارسية والرومانية فهاله المنظر المهيب ليفرض عليهم نمطاً إبداعياً جديداً فيطرح خلفه وصف الصحارى والوقوف على الأطلال والدمن ليتحول إلى وصف القصور العظيمة التي هي نتاج بيئة هذا العصر. وبعضهم الآخر الهتمته حياة الترف والنعيم والملذات داخل هذه القصور - بجواربها وغلمانها ومجالس الخمر والطرب فيها - إلى الاندفاع بأشعار المجون والخلاعة والغزل بالغلمان أو الجوّاري الغلاميات أي أنّ بيئة القصور أمدّت الشعراء بكثير من موضوعات الإبداع الشعري سواء من مظاهر اللهو والعبث أم من وصف للبرك والحدائق ووسائل الزينة⁽⁴⁾.

فمن الشعراء الذين نظموا في مجال وصف عمران القصور، والحضارة العباسية من خلالها (منصور النمري)^(*) (ت 190هـ) إذ يقول: (من البسيط)

سَقِيًّا لَتَلِك الْقُصُورِ الشَّاهَقَاتِ وَمَا	بَهَا مِنَ الْبَقَرِ الْإِنْسِيَّةِ الْعَيْنِ
مَنَاطِرَ ذَاتِ أَبْوَابٍ مُفْتَحَةٍ	أَنِيقَةً بِزَخَارِفٍ وَتَرْزِينِ
فِيهَا الْقُصُورَ الَّتِي تَهْوِي بِأَجْنَحَةٍ	بِالزَّائِرِينَ إِلَى الْقَوْمِ الْمَزُورِينَ ⁽⁵⁾

(1) ينظر المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 82 - 83.

(2) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 405.

(3) ينظر فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 136.

(4) ينظر وصف القصور: 57 - 58.

(*) هو أبو الفضل أو أبو القاسم منصور بن الزبرقان وقيل منصور بن سلمة بن الزبرقان بن شريك ابن

مطعم الكيش الرُّخْم (ت نحو 190هـ). ينظر تاريخ بغداد: 66/13 ؛ وينظر الاعلام: 238/8

(5) شعر منصور النمري: 140.

فالشاعر وهو يصف قصور بغداد ويدعو لها بالسقيا ينتقل انتقالة ذكية لمدح الرشيد مظهرًا كَرَمَهُ وَمِنَعَتَهُ من خلال صورة الزائرين الذين يَفْدُونُ على هذه القصور طمعاً في كرم أهلها وصلاتهم النَّدِيَّة.

وممن أبدعوا في معاني المديح متخذين من البيئة العباسية بمشاهدها المختلفة بقصورها وحدائقها الغناء وبركها والطيور المحلقة في سمائها، وسيلة لمدح الخلفاء الشاعر البحري، وقصيدته الهائية في مدح المتوكل من خلال وصف بركة قصره - الجعفري - مشهورة وهو يقول فيها: (من البسيط)

يا مَنْ رَأَى الْبِرْكََةَ الْحَسَنَاءَ رُؤِيَتْهَا	وَالْأَنْسَاءُ إِذَا لَاحَتْ مَغَانِيهَا
بَحْسِبِهَا أَنَّهُا مِنْ فَضْلِ رُبَّتِهَا	تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالْبَحْرُ ثَانِيهَا
مَا بَالُ دِجْلَةَ كَالْغَيْرَى تَنَافَسَهَا	فِي الْحَسَنِ طَوْرًا وَأَطْوَارًا تُبَاهِيهَا
أَمَا رَأَتْ كَالِيَّ الْإِسْلَامَ يَكْلَاهَا	مَنْ أَنْ تُعَابَ وَبَانِي الْمَجْدِ يَبْنِيهَا (1)
كَأَنَّ جَنَّ (سُلَيْمَانَ) الَّذِينَ وَلَّوْا	إِبْدَاعَهَا فَادْفَقُوا فِي مَعَانِيهَا (2)

إبداع لا شك عجيب، حشد له الشاعر طاقته الشعرية فلم يكتفِ بوصف تلك البركة وصفاً مباشراً كونها بركة جميلة حسنة المنظر، بل أرفقها بوصف ما يحيط بها من بساتين ورياض، تُحَفُّ بها من كل جانب ثم انتقل إلى وصف ما اقيم بجوارها من مغنئٍ للجواري الحسان، فهي تضاهي البحر في سعتها وتثير غيرة نهر دجلة منها ولم لا وحارس الإسلام (الخليفة) هو من يحميها مما يشينها من العيوب وانه بنى هذه البركة العظيمة كما يبني امجاد حُكْمِهِ العظيمة واستغراقاً في شدة إعجاب الشاعر بإحكام صَنْعَةِ هذه الْبِرْكََةِ راح يصورها وكأنها من صنعة الْجِنِّ على عادة العرب في نسبة «كل شيء يونق ويستحسن ويستغرب كأنه من صنعة الجِنِّ» (3). مذكراً بما بنته الجن لسليمان من عجائب، أو ذلك الجمال المُجَسَّم في الصرح الممرد الذي حسبته بلقيس لجةً فكشفت عن ساقبها وكلاهما تضمين لمعانٍ قرآنية معروفة قوله تعالى: ﴿حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا﴾ (4).

ثم يميل الشاعر بهذه القصيدة الوصفية الرائعة لتحقيق غرضاً مهماً وهو إستمالة المتلقي وجذبه حين يقول:

تَغْنَى بِسَاتِيْنَهَا الْقُصُوى بِرُؤْيَتِهَا	عَنِ السَّحَابِ مُنَحَّلًا عَزَالِيهَا
كَأَنَّهَا حِينَ لَجَّتْ فِي تَدْفِقِهَا	يَدُ الْخَلِيفَةِ لَمَّا سَالَ وَادِيهَا
وَزَادَهَا زِينَةً مِنْ بَعْدِ زِينَتِهَا	أَنَّ اسْمَهُ حِينَ يُدْعَى مِنْ أَسَامِيهَا (5)

(1) الكالي: الحارس يقال كلاك الله أي حفظك وحرسك. ينظر لسان العرب: مادة (كلأ) وكالي الإسلام هنا. هنا: الخليفة.

(2) ديوان البحري: 2416/4 - 2418.

(3) الفائق في علوم الحديث، الزمخشري: 2/ 388..

(4) سورة النمل: الآية 44.

(5) ديوان البحري: 2420/4.

أجاد الشاعر في وصفه الدقيق لبركة المتوكل، لكنه ما كان ليغفل أن يشبع غرور المتلقي (الخليفة المتوكل) وميله الشديد إلى مثل هذا التألق والزهو، فأتخذ من وصف هذه البركة وسيلة لاستدرار إعجابه ونيل عطايها، فراح يجمع بين وصفها ومدح الخليفة ويدخل قلبه مستدعياً كرمه فهو أكثر الناس جوداً وكرماً وإحساناً وللنظر إلى التشبيه المقلوب الذي صور فيه فيض الماء وتدفقه من البركة إلى ما جاورها من السواقي كأنه يدُ الخليفة عندما سالت بالعطاء فجعل عطاء الخليفة اكبر فقد (سال أودية)، إن كانت البركة قد فاضت (بمجارٍ وسواقي) فهو بحر الجود والعطاء ولا مناص من عطائه وقد حاصره الشاعر بهذه المعاني الذكية⁽¹⁾.

المبحث الثالث: الجواري ومجالس الغناء

إن من ابرز ظواهر الحضارة العباسية الجديدة كثرة الجواري والغلمان، وهذه نتيجة طبيعية للترف والنعيم اللذين سادا في ذلك العصر، فشغف الخلفاء العباسيون بالجواري وكان لكل واحد منهم جيشٌ مِنْهُنَّ يرفلن في ابهى الحلل ويبالغن في اناقتهن وزينتهن، وكانت لهن أسواق خاصة في بغداد والبصرة وسواهما من الحواضر الكبرى ولم يقتصر تملك الجواري والغلمان على الخلفاء بل تعداهم إلى منازل الخاصة والتجار وأرباب الأموال⁽²⁾.

وكان لكل مِنْهُنَّ ثمنٌ بحسب ما تملك من صفات الحسن والجمال والعلم والثقافة والصوت الرخيم واللباقة في الكلام وحسن التصرف. وكان لهؤلاء الجواري تأثيرهن في المجتمع العربي حتى إن قسماً منهن دخلن قصر الخلافة وصار بعض الخلفاء العباسيين من أبنائهن، وقد استكثر الرشيد وزوجه زبيدة من الجواري والإماء وينقل الدكتور شوقي ضيف أنه كان عند كل منهما زهاء ألفي جارية⁽³⁾. ويعتقد الكاتب ان هناك مبالغة في هذه الأرقام الأرقام ولا سيما ان المصادر القديمة لم تتفق عليها أمّا (ضياء، وخنث، وسحر) فكن من الجواري الاثيرات عند الرشيد إذ اوردت المصادر أخبارهن معه وفيهن يقول⁽⁴⁾: وقيل: بل نظم العباس بن الأحنف على لسانه: ⁽⁵⁾ (من الكامل)

مَلِكُ الثَّلَاثِ الْإِنْسَاءِ عِنَانِي
مَالِي تُطَاوَعُنِي الْبَرِيَّةُ كُلُّهَا
وَحَلَّلَنْ مِنْ قَلْبِي بِكُلِّ مَكَانٍ
مَا ذَاكَ إِلَّا أَنَّ سُلْطَانَ الْهُوَى
وَأَطِيعُهُنَّ وَهْنٌ فِي عَصِيَانِي
وبه قوين - أعز من سُلْطَانِي⁽⁶⁾

(1) ينظر وصف القصور: 97.

(2) ينظر امراء الشعر العباسي: 54، وينظر العصر العباسي الأول: 56، وينظر مصادرهما..

(3) ينظر العصر العباسي الأول: 58 وينظر مصدره..

(4) ينظر الاغانى: 345/16 ؛ ينظر الوافي بالوفيات: 265/13 .

(5) ينظر العصر العباسي الأول: 58.

(6) ديوان العباس بن الأحنف: 279.

وسواء أكان الخليفة هو قائل هذه الأبيات أم العباس بن الأحنف فإن هؤلاء الجواري
 الفريديات كنَّ الدافع لهذا النظم الذي يظهر سطوتهم وأثرهن في نفس الخليفة الذي تتفاد له
 الأمة كلها إلا أنه ينقاد ويضعف أمام سلطان الهوى الذي يضمحل أمامه سلطان الخلافة.
 وصار مقياس السعادة والنعيم وترف العيش في ذلك العصر هو بمقدار ما تملك من
 الجواري، ويصور أبو دلالة ذلك مستظرفاً: (من الكامل)
إِنْ كُنْتُ تَبْغِي الْعَيْشَ حُلُوءاً صَافِياً فَالْشَّعْرُ أَعَزُّهُ وَكُنْ نَخَاساً
تَنْلِ الطَّرَائِفَ مِنْ ظُرَافٍ نُهْدٍ يُحْدِثُ كُلَّ عَشْيَةٍ أَعْرَاساً (1)

وهذه الأعراس ظلت قائمة طوال العصر وظل الشعراء يختلفون إليها، ولربما حضر
 الشاعر مجلساً من مجالس الخلفاء، أو علية القوم ممن للجواري حضور كبير فيه، فيتعلق
 الشاعر بإحداهن فتملك عليه قلبه، كما حصل مع أبي العتاهية عندما تعلق بـ (عتبه) إحدى
 جواري المهدي، أو أبي نواس عندما تعلق بـ (جنان) جارية الثقفين أو العباس بن الأحنف
 عندما تعلق بـ (فوز) جارية محمد بن المنصور (2).
 إن التعلق بالجواري في هذا العصر أدى إلى خسارة المرأة الحرة لمكانتها التي كانت
 عليها في العصر الجاهلي – على محدوديتها – إذ أنَّ المرأة الحرة وكما أشارت المستشرق
 الألمانية (هونكة) قد فقدت حريتها التي كانت تتمتع بها بعد أن امتلات قصور العباسيين
 بالإماء والجواري الفارسيات، والروميات، والهنديات، فسيطرت العادات الغريبة والدخلية
 على المجتمع الإسلامي، مما أدى إلى التأثير في وضع المرأة العربية الحرة فانسحبت عن
 المشاركة في حركة التفاعل الاجتماعي، لتكون حبيسة المنزل (3). وكان لا بد لها أن تميّز
 نفسها عن الجواري ولا سبيل إلى ذلك إلا لزوم بيتها خوفاً من أن «تظن بها الظنون وان
 تكون من المبتذلات» (4).

فكان لهذا الأثر الكبير في تدني مستوى المرأة الحرة، إذ ظهر هذا التدني واضحاً
 جلياً في إبداعات الشعراء في ذلك العصر فهذا المتنبي يرى أن المرأة ناقصة بطبيعتها،
 حتى أنه عندما يرثي اخت سيف الدولة يصفها بأنها ليست انثى العقل والحسب أي أن الانثى
 عنده أدنى مرتبة بقوله: (من البسيط)
وإن تَكُنْ خُلِقْتُ أنْثَى لَقَدْ خُلِقْتُ كَرِيمَةٍ غَيْرِ أنْثَى الْعَقْلِ وَالْحَسَبِ (5)

وهذا لاشك إجحاف بحق المرأة بل يجد الكاتب أن الشاعر قد نال حتى ممن رثاها
 بصورة غير مباشرة جرئاً على عادة المتنبي في سلْب كثير من الصفات التي يخلعها على
 مدحويه بعد مدحهم.

-
- (1) ديوان أبي دلالة: 69، اعزبه، ابتعد منه. واعزبه الله: اذهبه. ينظر لسان العرب: مادة (عزب).
 (2) ينظر العصر العباسي الأول: 59.
 (3) ينظر شمس العرب تطلع على الغرب: 471.
 (4) المرأة، د. واجدة مجيد الاطرقجي: 272.
 (5) ديوان المتنبي: 220/1.

إن العلاقات الماجنة التي ربطت بين الشعراء والجواري أثرت في طبيعة فنهم فصار ارتباطهم بهنَّ ارتباطاً أنياً هدفه لذة الجسد مهملاً الجوهر والروح مما افسد ذوق الشعراء في النساء وصاروا وصّافين لتفاصيل جسد المرأة حسب، دون التعمق في روحها وأخلاقتها.

فهذا أبو العتاهية (ت 211هـ) يصف (عتبة) جارية المهدي قائلاً: (من السريع)

عَيْنِي عَلَى عُتْبَةٍ مِنْهَا لَهْ	بَدَمْعِهَا الْمُنْسَكَبِ السَّائِلِ
كَأَنَّهَا مِنْ حُسْنِهَا دُرَّةٌ	أَخْرَجَهَا الْيَمُّ إِلَى السَّاحِلِ
كَأَنَّ فِي فِيْهَا وَفِي طَرْفِهَا	سَوَاحِرَ أَقْبَلْنَ مِنْ بَابِلِ

يَا مَنْ رَأَى قَبْلِي قَتِيلًا بَكِي	مَنْ شَدَّةَ الْوَجْدِ عَلَى الْقَاتِلِ
بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُمْ سَائِلًا	مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَى السَّائِلِ؟ ⁽¹⁾

أن هذا التذلل والتضرع من الشاعر لمحبوبته (عتبه) صار ميزة لشعره فهو لا يستطيع المكابرة أو إخفاء مشاعره الجياشة تجاهها بينما تقابله هي بالهجر والصد، فراح يهلُّ دموعه عليها فهي من حسناتها كأنها درةٌ قدفها البحر على الساحل وفي مفاتن جسمها سحرٌ من بابل فهو قتيل حبها، ثم يطرق معنى طالما تكرر عند الشعراء، من أن القتل يبكي من شدة الحب والوجد لقاتله وهكذا يصور الشاعر معاناته للوصول إليها وهو باسط كَفَّهُ يسأل هذا الوصل من أجل أن يشبع حاجته الجنسية منها وفي سبيل ذلك فإنه يستميلها بذكر محاسنها ومفاتنها.

نخلص إلى القول في حقيقة مكانة المرأة الحرة مقارنة بالجارية أن المرأة الحرة في هذا العصر الحضاري المتطور قد تدنت بسبب سلوك المجتمع المضاد لها نفسياً وجنسياً واجتماعياً، وكان هناك تفضيل للجواري قد يكون الخمار أيضاً واحداً من أسبابه، فقد كان الرجال لا يرون من يريدون الاقتران بهن من الحرائر بسبب الخمار بينما الجواري معروضات بدور النخاسة فيكون الاختيار بحسب الهوى⁽²⁾.

يستثنى من تلك المنزلة المتدنية بالطبع نساء القصور اللواتي كُنَّ يحظين بمكانة مرموقة مستمدة من سلطان الخليفة مثل زبيدة زوج الرشيد «التي كانت وجهاً من وجوه بغداد المشرقة»⁽³⁾. وشبهوها بأنها الدرة اللامعة في تاج الرشيد⁽⁴⁾.

وأشاعت الجواري كثيراً من ضروب الرقة والظرف وتعود الرجال عليهن في الكلام والمعاشرة والملاطفة وراحوا يحيطونهن بأشراك الحديث الساحر الذي يشغف قلوبهن

(1) ديوان أبي العتاهية: 341.

(2) ينظر العصر العباسي الأول: 57.

(3) بغداد في الشعر العربي: 63.

(4) ينظر نفسه: 68.

ويملؤها بالعطف والحنان وكان لذلك الأثر البالغ في الشعر والشعراء فقد شاعت في كثير من معانيهم الرقة المفرطة والإشارة الدالة واللحمة المعبرة⁽¹⁾.

فاختلفت صورة الغزل وتأثرت بمتغيرات البيئة الجديدة التي تحمل كثيراً من الجراءة وعدم الخجل في إظهار العلاقات الحميمة بين الرجل والمرأة، ففرضت هؤلاء الجوّاري سلطانهم الأخلاقي والاجتماعي والثقافي على الشعراء ومن ذلك ما فرض على «غزل الشاعر أبي نواس فظهرت المناجزات الغزلية الشعرية فوقف كل من الشاعر والجارية موقف الند للند في صراحة وحرية من غير إحساس بحياء أو تقدير لاي اعتبار وهذه العلاقة الجديدة في العصر العباسي قرّبت بين الرجل والمرأة»⁽²⁾.

فمن غزل أبي نواس في (جنان) وهي جارية آل عبد الوهاب بن عبد المجيد الثقفي وكانت حلوة جميلة المنظر أدبية طريفه تعرف الأخبار وتروي الأشعار⁽³⁾. قوله: (من مجزوء الخفيف)

جَفَنُ عَيْنِي قَدْ كَادَ يَسْـ	قَطُّ مَنْ طُولَ مَا اخْتَلَجْ
وفؤادي من حرّ حبّـ	ك والهجّر قد نَضَجْ
خبريني - فدتك نفسـ	ي - وأهلي متى الفرجْ
كان ميعادنا خُـرو	ج زياد، وقد خُـرجْ
أنت من قُـل عائدْ	بك في أضيق الحرّج ⁽⁴⁾

فالشاعر احب (جنانا) حباً شديداً فراح يسعى في طلب وصالها وهي تعدّه وتُمنّيه لكن لا وفاء لهذه العهود ولا تحقيق لهذه الأمانى حتى انه لطول صبره صار ينظر إلى يوم لقائها والظفر بها هو الفرج بعينه ويذكرها بمواعيد قطعها على نفسها وللمبالغة بطول مدتها يربطها بقضايا تاريخية مثل خروج (زياد). لكن إن كان زياد خرج فانها ما زالت لم تف له بوعودها ويبدو لمن يتأمل أشعار أبي نواس في جنان وتلك الرقة وذلك التذلل لها انه كان يحبها بصدق والدليل انه افرد لها في معاني غزلية لم يقلها في غيرها من الجوّاري أو من غزله بالغلاميات⁽⁵⁾.

والغزل بالغلاميات لم يكن مقطوعاً من الناحية الفنية عن الجو العام للغزل الذي ساد

في العصر العباسي، من اقبال على اللذات والشهوات إقبالاً شديداً إلاّ أنّه بلا شك من جملة

(1) ينظر العصر العباسي الأول: 63.

(2) حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه: 110 / 2.

(3) الأغاني: 3/18.

(4) ديوان أبي نواس: 186.

(5) ينظر حركة الشعر العباسي في مجال التجديد: 131 / 2 ايضاحه بشأن سبب وجود هؤلاء الغلاميات.. الغلاميات..

المستجدات العباسية ويشكل مع التغزل بالغلمان ظاهرة مزدوجة أساسها طلب اللذة في ظل الرخاء والمتع المادية⁽¹⁾.

اما من الناحية الفنية لإبداع الشعر فان الغزل بالمذكر لم يأت بجديد لأنه كان يتم في إطار الغزل بالمرأة سواء من حيث الأوصاف الحسية، أو العلاقات المعنوية، وانه «وإن كان أفقاً جديداً في عالم الشعر العباسي فانه على مستوى التجربة الإنسانية ومستوى التعبير الفني جميعاً لم يحدث إضافة حقيقية لها وزنها وخطرها في شعر ذلك العصر»⁽²⁾.

إذن فالجواني بجمالهنّ وعذوبة حديثهنّ وما ملكتهنّ من ثقافة وفنون أخذنّ يتفننّ في اللعب بألباب الرجال، بل كان منهنّ من يُحسِنّ نظم الشعر مثل (فَضْل) الشاعرة ومثل (محبوبة) جارية المتوكل⁽³⁾. فزحْنٌ يُسَخِّرُنَّ مقدرتهنّ في النظم مع الدلال والغنج واطهار الشوق والصَّبابة لنصب الشراك للرجال متخذات وسائل عدة في استدراجهم وذلك بارسال التُّفاح المُعَضَّض، أو حُصْل من شعورهن، أو مناديلهن، أو قطع من ثيابهن لذلك لا نعجب حين نراهنّ يسرقنّ قلوب الشعراء⁽⁴⁾. فظلوا عاكفين عليهنّ يغدقون الهدايا والأموال.

يصف (علي بن الجهم) في قصيدة له بيت (المفضل) - وهو مقين معروف كان بيته يقع في باب الكرخ - ⁽⁵⁾ وما في هذا البيت من الجواني الحسان ذوات الأصوات الرخيمة وما عُرف عنهنّ من دهاءٍ وأساليب في ابتزاز اموال الزائرين قائلاً: (من الطويل)
نَزَلْنَا بِبَابِ الْكَرْخِ أَفْضَلَ مَنْزِلٍ عَلَى مُحْسِنَاتٍ مِنْ قِيَانِ الْمُفْضَلِ

(1) نفسه: 132 / 2 - 133.

(2) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 400 - 401.

(3) ينظر العصر العباسي الثاني: 84 - 85.

(4) ينظر نفسه: 84.

(5) ينظر اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري: 456، والشعر والشعراء في العصر العباسي: 189.

فَلأَبْنِ سُرَيْجَ والغَرِيضَ وَمَعْبِدَ
أَوَانِسَ مَا فِيهِنَّ لِلضَّيْفِ حِشْمَةٌ
يُسَرُّ إِذَا مَا الضَّيْفُ قَلَّ حَيَاؤُهُ
وَيُكْثِرُ مَنْ ذَمَّ الْوَقَارَ وَأَهْلَهُ
وَلَا يَدْفَعُ الْأَيْدِي السَّفِيهَةَ غَيْرَةً
وَيَطْرُقُ إِطْرَاقَ الشَّجَاعِ مَهَابَةً

وَدَائِعُ فِي آذَانِنَا لَمْ تَبْدَلْ (1)
وَلَا رُبُّهُنَّ بِالْمَهْيَبِ الْمُبْجَلِ
وَيَغْفُلُ عَنْهُ وَهُوَ غَيْرُ مَغْفُلٍ
إِذَا الضَّيْفُ لَمْ يَأْتِ وَلَمْ يَتَبَدَّلْ
إِذَا نَالَ حَظًّا مِنْ لَبُوسٍ وَمَأْكَلٍ
لِيُطْلِقَ طَرْفَ النَّاظِرِ الْمُتَأَمِّلِ (2)

واضح إن الشاعر لجأ في هذه القصيدة إلى تصوير معاني اللهو مع الجواري والشراب، من خلال شخصية هذا المقين غير المهيب ولا المجبل (المفضل) وطبيعة علاقته مع جواريه الجميلات من جهة، ومع ضيوفه الزائرين من جهة أخرى ليكسر قيده في ذهن المتلقي طالما قيّد الرغبات ووقف أمام تحقيقها ألا وهو قيّد الحياء والخجل، فجعل هذا المُقَيّن يبادر إلى كسر ذلك القيد ليحقق التواصل المطلوب بين الجواري والزائرين ولاسيما الكرماء منهم، لِيُشْعَرَ المتلقي بما شعر به الشاعر من راحة وسرور عندما تزال السُّتُر ويرفع المحظور (3).

وكان للجواري والقيان تأثير كبير في نشر بعض التيارات الفنية التي لم تكن شائعة عند العرب «فلم يقف تأثير الجواري في الناحية الاجتماعية والأدبية فقط، بل تعدى ذلك إلى المشاركة في نشر بعض التيارات الفنية ذات الأصل الأجنبي في البيئة [كالغناء]» (4). يقول ابن خلدون: «ما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس» (5). إذ لم يكن العرب قديماً يعرفون الغناء بشكله الذي ظهر في العصر العباسي إنما كان العرب يعرفون الحدا والنشيد حتى أدّت الجواري والقيان دوراً كبيراً في حفظ الشعر وغناؤه إذ ازدهت مجالس الغناء في المجتمع العباسي. فالمجتمعات ضروب ولكل مجتمع مجالسه وكانت تلك المجالس تعقد في أوقات مضروبة أو أوقات معينة، وقد لا تقيد بوقت ولا مكان (6)، وكان للغناء أثر كبير في لغة الشعر فمالت إلى البساطة والرفقة والعذوبة كما

(1) ابن سريج والغريض ومعبد: من أشهر المغنين في صدر الإسلام والعصر الأموي. ينظر ترجمتهم في
في الاعلام. ابن سريج (ت 98هـ): 194/4، الغريض (ت نحو 95هـ): 156/4، معبد (ت

126هـ): 263/7

(2) ديوان علي بن الجهم: 188 – 189 اطرق: ارخى عينيه ينظر إلى الأرض، الشجاع: الحيّة الذكر.
ينظر لسان العرب: مادة (طرق، شجع).

(3) ينظر علي بن الجهم حياته وشعره: 162.

(4) التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: 258.

(5) ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر (مقدمة ابن خلدون): 540.

(6) ينظر مجالس الشعراء في العصر الجاهلي إلى القرن الثالث عشر الهجري: 5.

كما أثرت في موسيقاه⁽¹⁾، ومما ساعد على انتشار الغناء اقبال العباسيين على الحياة اللاهية وملذاتها وميلهم إلى التأنق والترف فهفت أنفسهم إلى الموسيقى والغناء، مما كان له اثر واضح في الأدب والنقد إذ «أن للغناء بصورة عامة دوراً بارزاً في بعث ذوق فني جمالي في الأدب والنقد معاً»⁽²⁾، ولاسيما إذا عرفنا إن الشعر العربي أصلاً يتميز عن غيره من الشعر في لغات أخرى، بتكامل الإيقاع في موسيقاه مما يجعل الأذن تطرب لسماعه ليستميل بعد ذلك القلوب، ولا شك والحالة هذه انه سيكون قريباً جداً من الغناء، بل إن العرب قديماً كانت كثيراً ما تعبر عن انشاد الشعر بالغناء والتغني فيقولون: تغنى فلان من الشعراء بصاحبته، إذا صنع فيها شعراً، وكان الشاعر يميل إلى التغني بأشعاره والترنم بها بوصفه وسيلة من وسائل استحضار الشعر واستدعائه في ذهنه لحظة الإبداع يقول حسان بن ثابت: (من البسيط)

تَغْنُ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغناءَ لَهَذَا الشَّعْرِ مِضْمَارُ⁽³⁾

كما أن للتغني بالشعر اثراً في المتلقين سواء في اوزانه القصار السريعة، التي تناسب أجواء الحرب أم سواها من أيام السلم والأعياد والمواسم «كون الإنشاد أداة للتأثير في المتلقي»⁽⁴⁾.

ويرى الدكتور جواد علي أن بين «الغناء والشعر صلةً ونسباً وقد جعل بعض العلماء الشعر وليداً من الغناء»⁽⁵⁾. والشعر العربي نشأ في ظروف غنائية فالقوافي مظهر من مظاهر الغناء فهي واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين، كذلك الأوزان – لاسيما القصار منها – ويذهب الدكتور شوقي ضيف لأبعد من ذلك إذ يرى أن الشعر العربي ارتبط بالرقص فضلاً عن الغناء وان انتظام موسيقى الشعر وتكاملها في تساوي الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة جاء نتيجة تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا العربي في نشأته⁽⁶⁾.

إن العلاقة الوثيقة بين الغناء والشعر توطدت أكثر فأكثر وذلك بعد الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بأقوام وامم أخرى كان لها تأثيرها الكبير على الحياة بعامه والشعر بخاصة ولاسيما أن الشعر يعد أكثر الأنواع الأدبية استجابة للتغيير الاجتماعي والفكري وذلك لطبيعة العلاقة بين أشكاله وإيقاعاته والتجربة الإنسانية المعيشة التي تقتضي التعبير عنها⁽⁷⁾. ومع أن الغناء ازدهر في المدينة ومكة والشام قبل ازدهاره في العراق إلا انه ازدهر بشكل سريع في العصر العباسي ولمعت فيه أسماء لمطربين ومطربات احترفوا هذه المهنة وأبدعوا فيها وكانت لهم مدارسهم الخاصة بهذا الفن، وذلك من اجل إثبات

(1) ينظر التيارات الأجنبية في الشعر العربي العباسي حتى نهاية القرن الثالث: 258.

(2) نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع الهجريين: 12.

(3) ديوان حسان بن ثابت: 280.

(4) الانشاد وجمال النص في الشعر الغنائي العباسي: 54.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 9/ 136.

(6) ينظر فصول في الشعر ونقده: 29 – 31.

(7) ينظر الشعر ومتغيرات المرحلة: 44.

تفوقهم فيه في مجالس الغناء ولاسيما تلك التي تعقد بحضور الخلفاء الذين عُرف عنهم اهتمامهم بالغناء والشعر الغنائي.

أورد صاحب الأغاني كثيراً من الأخبار والروايات التي تشير إلى مدى اهتمام هؤلاء الخلفاء بالغناء والمغنين وإغداقهم عليهم بالعطايا والهبات من جهة، كما ذكر أهمية الغناء في رفع قيمة الجارية من جهة أخرى وذلك إن كانت ممن يُحسِنُ الغناء فمما ذكره أنَّ جارية عُرضت بثلاثمائة دينار فلما علّمها (إبراهيم بن المهدي) الغناء عُرض في ثمنها ثلاثة آلاف دينار⁽¹⁾، ويورد الدكتور شوقي ضيف كثيراً من الأخبار التي تدل على اهتمام الخلفاء بالغناء مثل اهتمام هارون الرشيد بالمغنين وجعلهم على مراتب وطبقات بل أن طائفة من الخلفاء تركوا اصواتاً في هذه الصناعة مثل (الواثق، والمنتصر، والمعتز، وابن المعتز، وإبراهيم بن المهدي) الذي كان من كبار المغنين واخته (عُليّه) التي اشتهرت هي الأخرى بالغناء⁽²⁾.

فضلاً عن أولئك الذين امتنوا الغناء مهنة أبدعوا فيها أمثال (إبراهيم الموصلي) - الذي يقال انه خلف تسعمائة صوت صنعها ابتداءً -⁽³⁾، و(اسماعيل بن جامع) و(فُلّيح ابن أبي العوراء) وهم الذين اختاروا المائة صوت للرشيد ومن انبه المغنين في ذلك العصر (اسحق الموصلي) الذي تلقن الغناء عن (إبراهيم) أبيه وكانت صنعته محكمة الاصول، ومنهم ايضاً (علويه)⁽⁴⁾.

وراح الشعراء يخضعون إبداعهم الشعري لمتطلبات الغناء من اوزان قصيرة وبحور مجزوءة «إذ كان للواقع الجديد الذي عاش فيه الإنسان العربي اثر في خلق إيقاعات جديدة تتناسب وحياة التمدن ومجالس اللهو والطرب وما يتطلبه الذوق الجديد للمتلقي»⁽⁵⁾. كما راح هؤلاء الشعراء ينظمون أشعارهم الماجنة التي تصف اللهو والمجون في دور القيان بضمنها وصف الجواري والمغنيات والإماء ومن هؤلاء (أبو نواس، وأبو العتاهية، ومسلم بن الوليد) إذ كانوا يقصدون النوادي المشهورة آنذاك مثل بيت القراطيبي⁽⁶⁾ الذي كان مألفاً مألفاً لهؤلاء الشعراء، أو نادي ابن رامين الذي لا يقل عنه شهرة⁽⁷⁾. ففي هذه النوادي اتصل اتصال الشعر بالغناء اتصالاً وثيقاً وفي خضم الحياة اللاهية اخلص الشعراء لفنهم الشعري فأنتمجوا وهم في تلك الملاهي مقطوعات شعرية ولدوا فيها توليداً واسعاً خرج فيه الشعراء عن دائرة الوقار والإجلال للمرأة إلى الإباحية المفرطة والصريحة المكشوفة على حساب الغزل العفيف الذي انحسر حتى عُذَّ شذوذاً على ذوق عصره كأشعار (العباس بن الأحنف).

(1) الاغاني (سمير جابر): 706/16.

(2) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 60 - 61، وينظر العصر العباسي الأول: 60 وينظر مصادرهما..

(3) ينظر الاغاني (سمير جابر): 202/5.

(4) ينظر نفسه: 334/11.

(5) الإنشاد وجمال النص في الشعر الغنائي، احمد علي: 56.

(6) ينظر الاغاني (سمير جابر): 202/23.

(7) ينظر نفسه: 367/11.

إن تأثير الغناء كان في إبداع المعاني الشعرية، كما كان له تأثيره في موسيقى الشعر وأوزانه إذ راح المغنون يغنون ذلك الشعر المحدث كشعر (بشار، وأبي نواس، ومطيع بن إياس) واضرابهم من شعراء المجون معتمدين الأوزان الخفيفة التي شاعت في ذلك العصر كالمجث (مستعلن فاعلاتن) والمقتضب (فاعلات مفتعلن) والمتدارك (فاعلن فاعلن) والمضارع (مفاعيل فاعلاتن)⁽¹⁾.

يقول مطيع بن إياس (ت 166هـ) في جارية اسمها (ريم): (من السريع)

أَمْسَى مُطِيعٌ كَلِفًا	صَبَا حَزِينًا ذَنِفًا
خُرُّ لِمَنْ يَغْشَقُهُ	بَرْقٌ لَهُ مُعْتَرِفًا
يَا رِيْمُ فَاشْفِي كَبِدًا	حَرَى وَقَلْبًا شَغَفًا
وَنُوْلِيْنِي قُبَاةً	وَاحِدَةً ثَمَّ كَفَى ⁽²⁾

ويلاحظ على هذا النوع من الشعر فضلاً عن أوزانه الخفيفة انه سهل الألفاظ عذبا يكاد يشبه لغة التخاطب اليومية ويبدو أن اغلب شعراء ذلك العصر اخضعوا قدراتهم الأدبية لما يطلبه المغنون والغناء العباسي من اوزان وموسيقى جديدة ولغة رشيقة سهلة أثمر عنها ما يسمى بشعر المولدين⁽³⁾. نجد في كثير منه تصوير للحياة اللأهية المترفة التي «كانت تلذ تاذ للشعراء على وجه الخصوص لأنها كانت تعينهم على القول في هذا العالم بإيقاع العصر ولغته»⁽⁴⁾.

ولعل قصيدة بشار بن برد التي يصوّر فيها جَمَالَ إحدى المُغَنِّيَّات المترفات وما جرى بينها وبينه من حوار حول الشعر المُغَنَّى يدل دلالة كبيرة على تمازج الشعر بالغناء، وأن لا احد اقرب إلى المغني من الشاعر فنرى بشاراً وقد راح يقترح الصوت تلو الصوت وهذه المغنية تلبي طلباته حتى تحوّل ذلك الانسجام إلى حُبٍّ لم يتوان الشاعر عن التصريح به في ثنايا القصيدة بعد أبيات الإعجاب والثناء والإطراء في قصيدته التي يقول فيها: (من البسيط)

وَذَاتَ دَلٍّ كَأَنَّ الْبَدْرَ صُورُثُهَا	بَاتَتْ تُغَنِّي عَمِيدَ الْقَلْبِ سَكْرَانًا
(إِنَّ الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ	فَقُلْنَا ثَمَّ لَمْ يُحْيَيْنِ قَتْلَانَا)
فَقُلْتُ أَحْسَنْتِ يَا سَوْلِي وَيَا أَمْلِي	فَأَسْمِعِينِي جِزَاكَ اللَّهُ إِحْسَانًا
(يَا حَبْذَا جَبَلِ الزَّيَّانِ مِنْ جَبَلِ	وَحَبْذَا سَاكِنِ الرِّيَّانِ مَنْ كَانَ)
قَالَتْ فَهَلَّا فِدَتِكَ النَّفْسُ أَحْسَنَ مِنْ	هَذَا لِمَنْ كَانَ صَبَّ الْقَلْبِ حَيْرَانًا
(يَا قَوْمِ أَذْنِي لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةٌ	وَالْأُذُنُ تَعَشِّقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا
فَقُلْتُ: أَحْسَنْتِ أَنْتِ الشَّمْسُ طَالِعَةٌ	أَضْرَمَتْ فِي الْقَلْبِ وَالْإِحْشَاءِ نِيرَانًا
فَأَسْمِعِينِي صَوْتًا مُطَرِّبًا هَزَجًا	يَزِيدُ صَبًّا مُحِبًّا فِيكَ أَشْجَانًا

(1) ينظر ا لعروض تهذيبه واعادة تدوينه: 67 - 71.

(2) شعراء عباسيون (غرونباوم): 60.

(3) ينظر الإنشاد وجمال النص: 59.

(4) دراسات في النص الشعري، العصر العباسي: 18.

(يا ليتني كنت تفاحاً مفلجاً
حَتَّى إِذَا وَجَدْتُ رِيحِي فَأَعْجَبَهَا
أَوْ كُنْتُ مِنْ قَضَبِ الرِّيحَانِ رِيحَانَا
وَنَحْنُ فِي خَلْوَةٍ مُثَلَّثُ إِنْسَانَا)
تَشْدُو بِهِ ثُمَّ لَا تُخْفِيهِ كِتْمَانَا⁽¹⁾

يصور الشاعر هذه المغنية الجميلة المترفة فهو لا يرتضي أن يشبهها بالبدر، بل لقد قلب التشبيه ليكون البدر صورة لها، ثم يكمل الصورة بذكر ذكائها وإجادتها للحوار ومعرفتها بالأصوات المشهورة فقد بدأت جلستها ببيت قيل أنه أغزل بيت في الشعر العربي⁽²⁾ وهو بيت يحمل المتلقي على التأمل والنظر حين يجعل (الْحَوْرَ في طرف العين يقتل دون إحياء)، فلا شك أن حسن اختيارها ما يرضي جميع الأذواق بهذا البيت الرائع لكن الشاعر يريد أن يظهر أنه هو المقدم في هذه الجلسة فهو يبادر إلى الاقتراح، فيقترح أن تغني بيت جرير المعروف في (جبل الريان) وبالتفاته ذكية من المغنية تتلطف لتغني للشاعر شخصياً فتغني (يا قوم اذني لبعض الحي عاشقة) وهذا البيت يستدعي في ذهن المتلقي ما بعده (قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم... الأذن كالعين توفي القلب ما كانا). وكأنما أراد الشاعر أن يفوز بالخطوة بهذه المغنية من خلال مبالغتها في تكريمه وكأنها تقول له: أنت الوحيد الذي يحسن الاستماع لأنك تتعامل مع الأذن لا مع العين. فتزداد قدراً في نفسه فيطري عليها بان يقول لها (أنت الشمس) بعد أن شبهها (بالبدر) فهي: (الشمس والقمر).

وهكذا فإن اعجاباً من المغنية قابله حُبُّ من الشاعر جعله يتمناها (تفاحة مفلجة) أو (قَضَب من الريحان) وكلاهما - التُّفَاح والرَّيحَان - له علاقة بالتهادي بين المحبين، ولاسيما التُّفَاح الذي له إشارة جنسية عندما يقسم إلى قسمين أو يعضض⁽³⁾. وهذا الإعجاب المتبادل جعل المغنية تلجأ مرة أخرى إلى عودها فتدندن الحانها حتى تكاد تبوح بحبها للشاعر إلى العود. وهكذا يستمر الشاعر في وصف تلك الجلسة الغنائية التي قدم فيها الشاعر ما يسمى بالمعادل الموضوعي^(*) بين رؤية المغنية ورؤية الشاعر فالمغنية غنَّت البيت الثاني لكنه لا يتوافق مع الشاعر الأعمى فاقتراح بيت (جبل الريان) ليذل على أنه جبل راسخ، فانتبهت المغنية ودخلت في عالم الشاعر، والإحساس المعادل الذي يتكلم عنه الشاعر متصل بقضية الأذن التي تسمع، والتفاح الذي يتذوق، والريحان الذي يُشَمُّ كل ذلك بلغة لامية وبسطة بايقاعات مناسبة⁽⁴⁾. إذ مال كثير من الشعراء في سبيل مواكبة حركة الغناء والموسيقى إلى تجزئة الأوزان القديمة أو اشباعها بالزحافات، والعلل وهذا ينسجم مع ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن العروض العربي أُلِفَّ على أساس نُظْم الغناء التي

(1) ديوان بشار بن برد: 216/4 - 218.

(2) ينظر ديوان المعاني: 76/1.

(3) ينظر دراسات في النص الشعري: 20.

(*) إن المعادل الموضوعي وفقاً لنظرية ت. س. أليوت هو إيجاد مجموعة من الأشياء والمواقف وشبكة من الأحداث التي ستكون بمثابة صيغة بديلة لتلك العاطفة المعينة إذ أن تلك الصيغة البديلة تثير الإحساس نفسه عند القارئ على نحو سريع. ينظر ت. س. أليوت وأثره في الشعر العربي: 98 وما بعدها.

(4) ينظر نفسه: 23.

عرفت في العصر العباسي متخذاً دليلاً من رأي (أخوان الصفا) في إن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض⁽¹⁾.

إن هذه الزخافات التي استحدثت في بحور الشعر العربي – على صعوبتها – كانت منفذاً للشعراء في سبيل المواءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد، فعلى سبيل المثال فإن بحر الرمل ووزنه (فاعلاتن) حين يُلْمُ به الزحاف يصبح (فعلاتن) فيتغير عن صورته الأولى فيصير سريعاً لسرعة حركاته فالحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً أما الطويلة فتجعله بطيئاً وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما اليهما⁽²⁾.

كما عمد العباسيون إلى استحداث إبحر شعرية جديدة نذكر منها على سبيل المثال أيضاً بحر (المقنضب) وممن استعمله أبو نواس بقوله:

يَسْتَخْفُهُ الطَّرْبُ	حَامِلُ الْهَوَى تَعَبُ
لَيْسَ مَا بِهِ لَعَبُ	إِنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ
وَالْمَحَبُّ يَنْتَحِبُ	تَضْحَكُنْ لَاهِيَةً
صَحَّتِي هِيَ الْعَجَبُ	تَعْجَبِينَ مِنْ سَقَمِي
مِنْكَ عَادَ لِي سَبَبُ ⁽³⁾	كُلَّمَا انْقَضَى سَبَبُ

واضح إن الشاعر كان حريصاً على إن يحمل إبداعه إيقاعاً سريعاً وأصواتاً داخلية خفية فضلاً عن البحر الذي استعمله ليعطي تلويحاً صوتياً يتناسب مع الغناء وبهذا يضمن تغني المغنين بمثل هذا الإبداع ليطرب الأسماع ويشنف الأذان – لاسيما الخلفاء في مجالسهم – لان الشعراء أدركوا أن الإيقاع قد يسبق المعنى في التأثير بالمتلقي وفي ذلك يقول (أبيوت): «إن الخاصيتين اللتين تعنيان من الموسيقى أكثر من غيرهما هما حُسن الإيقاع وحسن البناء»⁽⁴⁾ لذلك فإن الشعراء العباسيين قد اعتمدوا التقطيعات الصوتية الداخلية والقافية الداخلية واطهروا إبداعاً ومهارة فنية في الصوت والموسيقى يقول الدكتور شوقي ضيف: إن «موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد إذ استطاعت إن تنهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء، شعراء البادية»⁽⁵⁾.

ومثلما كان للغناء اثر في أوزان الشعر العباسي فانه كان له اثر في القوافي – وان كان بدرجة اقل، لان القافية لا تنفك عن التفاعل المثمر مع الايقاع الكلي للقصيدة متناغمة معه ومتجاوبة وياه، وجاءت العناية بالقافية لان القصيدة العربية قديماً – ومنها العباسية – نظمت اصلاً لتتشدد ولان المنشد والمتلقي يبغيان شدة في الايقاع وارتكازاً يتوقفان عنده⁽⁶⁾.

(1) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 71 وينظر مصدره..

(2) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر: 72.

(3) ديوان أبي نواس: 184.

(4) نقلاً عن موسيقى الشعر العربي: 144.

(5) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 86.

(6) ينظر الخطاب النقدي عند المعتزلة: 225.

لذلك استحدث العباسيون ضرباً جديدة من القوافي⁽¹⁾ تضمن لهم ذلك عندما كثر الغناء وصار سمة من سمات ذلك العصر على أن لا يفهم من هذا أن تأثير الغناء على إبداع الشعر في العصر العباسي سواء في أوزانه أم قوافيه قد اقتصر على تأثيره في الشعر الغنائي حصراً، بل كان تأثيره واضحاً حتى في الشعر التقليدي.

فإذا تجاوزنا الشعراء الذين كانوا على اتصال دائم بالجواري والمغنين الذين كانوا يغنون مقطعات هؤلاء الشعراء التي لم تكن تتجاوز الاربعة أبيات إلا في النادر وهم من المولدين أمثال «بشار بن برد، وعباس بن الأحنف، والحسين بن الضحّاك، وأبو نواس، وأبو علي البصير، وعلي بن الجهم، وابن المُعَدّل، والجَمّاز، وابن المعتز»⁽²⁾.

فإننا سنجد أهم شاعر تقليدي تأثر بهذا الجانب وهو البحري الذي جعله الأمدي (ت 370هـ) مقدماً عند من: «يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق»⁽³⁾. فهو من الشعراء الذين اهتموا كثيراً في سبك ألفاظهم، يقول عنه الباقلاني: إنه كان «يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً»⁽⁴⁾. فجاء إبداعه الشعري حاملاً الفاضل عذبة جميلة لها صوت جميل كوسوسة الحلي مع استيفائه للمشكلة بين الألفاظ الجميلة والمعاني مشاكلة دقيقة، إذ كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه وكيف يشرح لقوافيه وكيف يهيئ لها مكانها ويصفّ الأذان للقائنها إذ كان شاعرنا ممتازاً في فن الصوت وكان يكتب قطعه بمفتاح موسيقي محكم⁽⁵⁾. وكثيراً ما تمثل النقاد والدارسين بقصيدة السينية التي يصف فيها إيوان كسرى والتي يستهلها بقوله: (من الخفيف)

وترَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسٍ⁽⁶⁾
رُ التماساً منه لِتَغْيِي وَنَكْبِي
طَفَفْتُهَا الْإِيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ⁽⁷⁾

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْبِسُ نَفْسِي
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ رَغَزَنِي الدَّهْـ
بُلُغَ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي

(1) مما استحدثه العباسيون في القوافي: المزدوج: وهو ضرب من الشعر يتألف من شطرين على قافية ثم ثم من شطرين آخرين، ولعل أول من استخدمه بشار بن برد، ينظر الأغاني (دار الكتب): 145/3. والمسمط: ضرب من الشعر يصاغ في ادوار متخالفة القوافي غير أن كل دور يختم بشرط يتحد مع الدور الأول في قافيته، ومثاله تلك المنظومة لابن زهر الاندلسي والتي نسبت خطأ إلى ابن المعتز العباسي (ابها الساقى اليك المشتكى....). ينظر معجم الأدباء: 22/7.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 188 / 1.

(3) الموازنة: 5/1.

(4) اعجاز القرآن: 228.

(5) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 82 - 83.

(6) الجدا: العطاء، واجدى فلان: أي اعطى، الجبس: الضعيف اللئيم، ينظر لسان العرب: مادة (جدا)، جيس).

(7) البلغ: جمع بُلُغَة بالضم: الكفاية وما يتبلغ به من العيش. الصبابة: البقية اليسيرة تبقى في الإناء، طففتها: انقصتها يدل على قلة الشيء، البخس: النقص والظلم. ينظر تاج العروس: مادة (بلغ)، صبب، طفف، بخس).

وَيَعِيدُ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفِهِ
وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هُنَاتٍ
عَلَّلَ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خُمُسٍ (1)
أَبْيَاتٍ عَلَى الدَّنْيَاتِ شُمُسٍ (2)
بَعْدَ لَيْنٍ مِنْ جَانِبِيهِ وَأُنْسٍ (3)
وَلَقَدْ رَابَنِي نُبُوْ أَبْنِ عَمِّي

إن التوافق الصوتي في هذا الإبداع الشعري لم يقتصر على حروف بعينها أو كلمات كما يفعل بعض الشعراء إنما نجد هذا التوافق الصوتي في كل أجزاء القصيدة لذا فقد وصفت «بان المتلقي لها يسمع الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى بسبب الملائمة بين القافية والكلمات الأخرى في القصيدة فضلاً عن المبالغة في حركات الكسر مما اكسبها مجانسة لطيفة» (4).

فيكفي لكي يقال عن هذه القصيدة أنها من روائع الإبداع الشعري، ذلك التجسيم الرائع للصوت فيها عن طريق قافيتها السينية وملائمتها مع الكلمات الأخرى في القصيدة مما أنتج تجاذباً رائعاً بين كلماتها وحركاتها وسكناتها.

إن تأثير الغناء الذي فرضه الواقع العباسي الجديد واضح في النمط الإبداعي من حيث الأسلوب وموسيقى الشعر عند الشاعر البحتري الذي جاءت قصائده كأنها الحان موسيقية، وكأنما هو يوحى للمغنين: أنكم هنا تجدون صالتكم في الغناء، بأبيات تفوق فيها التناغم الصوتي توفيقاً كبيراً. كمثّل قوله: (من الخفيف)

لي حبيبٌ قد لَجَّ في الهَجَرِ جَدًّا
ذو فُتُونٍ بُرِيكَ في كلِّ يومٍ
يَتَأَبَّى مَنَعًا وَيُنْعِمُ إِسْعَا
أَعْتَدِي رَاضِيًا وَقَدْ بَتَّ غَضَبًا
وَبِنَفْسِي أَفْدِي عَلَى كُلِّ حَالٍ
وَأَعَادَ الصُّدُودَ مِنْهُ وَأَبْدَا
خَلْفًا مِنْ جَفَائِهِ مُسْتَجَدًّا
فَأُويَدُّونَ وَضَلًّا وَيَبْعُدُ صَدًّا
نَ، وَأُمْسِي مَوْلَى وَأَصْبَحُ عَبْدًا
شَادِنًا، لَوْ يَمَسُّ بِالْحُسْنِ أَغْدَى (5)

عمد الشاعر إلى التلاعب بالصوت عن طريق عدة وسائل منها التصريع بين الشطرين في المطلع (جدًّا - ابدى)، كما أنه راح يلائم بين الحروف أيضاً فكرر الجيم في

(1) الرفه: كثرة التدهن والتنعيم، وقيل التوسع في المطعم والمشرب، العلل: الشربة الثانية، وقيل الشرب تباعاً، الخُمُسُ: من اضماء الابل وهي أن ترعى ثلاثة ايام وترد في اليوم الرابع. ينظر لسان العرب: مادة (رفه، علل، خمس)

(2) شُمُس: عنيدة من خيل الشمس أي شاردة جامحة. ينظر تاج العروس: مادة (شُمُس).

(3) ديوان البحتري: 1152/2 - 1153، رابني: اوقعني في الريب والشك، ينظر لسان العرب: مادة (راب)..نبو: من نبا: تجافى وتبعد. ينظر تاج العروس: مادة (نبو) ، ويقصد بابتن عمه هنا: الخليفة المنتصر.

(4) الإنشاد وجمال النص: 60.

(5) ديوان البحتري: 711/2 والشادن: ولد الضبية تشبه به الفتاة الجميلة..

الشطّر الأول مثلما كرر الدال في الشطر الثاني ليحدث توافقاً صوتياً محبباً، ثم راح في البيت الثالث يوفق بين الألفاظ ويربطها ببعض فجاءت كلمة (يتأبى) وكأنها مربوطة إلى كلمة (ينعم) برابط محكم وهو كلمة (منعاً) ثم يلجأ إلى الطباق في الشطر الثاني لتحقيق غاية صوتية يمكن تسميتها (الطباق الصوتي) فضلاً عن معنى الطباق المعروف كما في (يدنو – يبعد) ، (وصلاً – صدأ) كما انه في البيت الرابع حقق لنفسه ذات الغاية عندما جعل كل كلمة في البيت تقبل على اختها (امسى – أصبح) ، (مولى – عبدا) وكأنما هذه الكلمات من اسرة واحدة، ولو نظرنا في البيت الخامس لوجدنا كلمتي (بنفسي افدي) وقد تشابكتا تشابكاً صوتياً عجيباً كما أنّ القافية أحكم قرارها فتتابعت منسقة تنسيقاً رائعاً (ابدا، صدا، عبدا، اعدى) فهي مُتّحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها بهذا الوشي الغريب الذي اسماه أصحاب البديع بالتطريز⁽¹⁾.

بعد كل الذي ذكر نستطيع القول أنّ الغناء أثرٌ في إبداع الشعر تأثيراً كبيراً في عدّة جوانب فنية منها استحداث أو تعديل الأوزان القديمة لتناسب الغناء في ذلك العصر كذلك الميل للالفاظ اللغوية الرقيقة اللينة، لسهولة التفنن في تنغيمها الموسيقي وتوليد صور شعرية جديدة، تحاكي الواقع، والتوسع في آفاق الخيال لاستحداث تلك الصور بالاضافة إلى ميل القصيدة إلى التخصص في موضوع واحد يراعي الجو الذي تقال وتغنى فيه القصيدة، وطرح ذلك التنوع المعروف في سياق قصائد الطلل المعروفة. هذا التخصص لاشك سوف يدفع الشاعر لإبداع وابتكار معانٍ وصور جديدة تغطي حاجة الموضوع الواحد دون اللجوء إلى التنويع في الموضوعات الذي لم يعد يلاقي قبولاً من المتلقين في ذلك العصر.

ومن جانب آخر فقد كان للغناء اثر كبير في زيادة نظم الشعر حتى صار ينظمه من لم يكن له حظ فيه كالقيان اللواتي وجدن حاجة فعلية لنظم الأشعار لإدامة مجالس الغناء ورفدها بكل جديد ولاسيما بعد إن شاع الغناء كثيراً في ذلك العصر، فنجد في قصور الخلفاء وعلية القوم وخاصتهم مثلما نجده بين عامة الناس في الشوارع والاسواق فما إن يبادر احد المغنين بالغناء حتى يتجمع الناس حوله متفاعلين معه منفعلين ومتأثرين بغنائه ويتفننون في إكرامه مثلما روي أن احدهم وهب (مخارقاً) حجةً كان في طريق عودته من ادائها إعجاباً بصوته⁽²⁾. بل يصل إلى أن غلمان الخليفة ينشغلون بصوته – أي مخارقاً – عن اجابة امير المؤمنين فيعذرهم⁽³⁾.

هكذا يكون الغناء وسيلة لبث الأشعار وإظهارها للناس بكل ما حملته من عناصر الإبداع الشعري على قلة آبياتها احياناً حتى إنها ربما وصلت إلى بيت واحد، مثلما كان اسحق الموصلي (ت 235هـ) يتغنى ببيت واحد لكن هذا البيت استوعب غناؤه كلّهُ ولم يزد عليه⁽⁴⁾. وهو قوله: (من البسيط)

ما علة الشّيح عيناه بأربعة تغرورقان بدمع ثم ينسكب⁽⁵⁾

(1) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 85.

(2)، (3) ينظر الأغاني (دار الكتب): 384/18 ، 371/18.

(4) الإنشاد وجمال النص: 61.

(5) ديوان اسحق الموصلي: 49.

وهذا دليل على أنَّ إسحاق «اخضع حاجته لقول الشعر إلى حاجته للغناء»⁽¹⁾. وهنا يشير الكاتب إلى دور سلبي للغناء على إبداع الشعر فالشعراء والمغنون في خضم محاولاتهم تسخير الشعر ليتناسب مع الغناء فانهم حولوا إبداع الشعر إلى صناعة متكلفة، وهذا بلا شك سيؤثر في ركن أساسي مهم من أركان الشعر ألا وهو صدق العاطفة فما الشعر إلَّا «إدراك عاطفي للحقيقة»⁽²⁾. وهو وعاء للعواطف الإنسانية المختلفة من حب أو أو كره فرح أو حزن... الخ. وبسبب تلك العواطف يظل خالدًا، مهما تعاقبت عليه العصور والأجيال نُجِسَ حرارة قائله وتلمس جدّة مشاعرهم كُلّما أُعيدَتْ قراءتُه⁽³⁾. فإذا خَفَّتْ هذه العاطفة وحاول الشاعر اصطناعها وزيف انفعالاته فان الشعر يصبح بارد الإحساس وتبدأ قيمته الفنية بالتراجع قدر تراجع تلك العواطف فيه.

وقد يلتقي الشاعر مع المغني في التطريب وحسن الصوت عندما يميل الشاعر إلى انشاد شعره بإلقاء منعّم وصوت عذبٍ شجي يجذب المتلقين إليه عند سماعه، فحسن الإنشاد من الأمور المهمة وهو عنصر من عناصر جمال الشعر وروعته والى تلك الأهمية أشار المعري بقوله: (من الطويل)

إِذَا النَّاسُ حَلَّوْا شِعْرَهُمْ بِنَشِيدِهِمْ فِدُونِكَ مَنِّي كُلَّ حَسَنَاءٍ عَاطِلُ
وَمَنْ كَانَ يَسْتَدْعِي الْجَمَالَ بِحِلْيَةٍ أَضَرَّ بِهِ فَقَدْ بُرِّئَ وَالْمَرَّاسِلُ⁽⁴⁾

فحسن الإنشاد وتأثيره في المتلقين يسمو بالشعر ويرفع درجته ويخفي بعض هفواته وسقطاته مثلما سوء الإنشاد يضرُّ بالشعر ويدني مرتبته وان كان محكماً - ليست من الناحية الفنية بالطبع - إنما من قوة تأثيره في المتلقين لاسيما في العصر العباسي الذي كان الشعر معظمه موجاً إلى الخليفة كمتلقي أول وعلى قدر من الأهمية وهذا ما يفسر اهتمام الخلفاء بالإنشاد فهو لا يقل أهمية عندهم من الغناء ومن ذلك ما روي عن الخليفة الأمين قوله: «أني لأطرب على حسن الشعر كما اطرب على حسن الغناء»⁽⁵⁾.

لذلك كان الشعراء يميلون إلى الاتيان بمن له صوت رخيم عذب ينشد عنهم أشعارهم إن كان في أصواتهم عيب من حبسه أو تمتمة مثل أبي تمام الذي يقول ابن رشيق عنه:

(1) ابحاث في الشعر العربي: 75.

(2) كولردج: 56.

(3) ينظر الصدق الفني في الشعر العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري: 275.

(4) شروح سقط الزند: 152 ، والبري: من البرة: الخلال، والمراسل: من المرسلة: قلادة تقع على الصدر.

الصدر. ينظر لسان العرب: مادة (برى، ورسل).

(5) ديوان المعاني: 355/1.

يَا نَبِيَّ اللَّهِ فِي الشَّعْرِ
أَنْتَ مَنْ أَشْعَرَ خَلْقَ

وهكذا وجدنا في حديثنا عن الجوّاري والغناء ضمن الدوافع الاجتماعية لإبداع الشعر أنَّ الغناء كان مزدهراً في بغداد أيما ازدهار واشتهر في هذا الفن وما يرافقه من عزف، مغنيات كثيرات ومغنين، كان غناؤهم يأخذ شكلين نستطيع القول أنَّ أحدهما شعبي وذلك حين يغني هؤلاء ويصخبون ويرقصون في المواسم والأعياد كالنوروز مثلاً أو في بعض مجالس العامة التي يؤمُّها الناس للترفيه والسماع. أما الآخر فانه رسمي له نظامه الخاص وترتيباته المتعارف عليها في مجالس الخلفاء والخاصة من الناس، ولعل خير من وصف تلك المجالس والمهرجانات من الشعراء ابن الرومي كمثّل قوله: (من الخفيف)

مُهْرَجَانِ كَاتِمَا صَوْرَتَهُ
وَأَدْيِلَ السَّرُورُ وَاللَّهُوُ فِيهِ
لِبَسَتْ فِيهِ حُلِيَّ حَقَاتِهَا الذَّنْبُ
وَأَذَالَتْ مِنْ وَشْيِهَا كُلَّ بُرْدٍ
وَقِيَانِ كَاتِمَا أَمَهَاتٍ
مُلْقَمَاتٍ أَطْفَالَهُنَّ تُشَدِّدِيًّا

(*) وهو من شعراء الاول من القرن الثالث، قلت اخباره في كتب التراجم والطبقات وكان هجاءً سليط اللسان، قدم بغداد واتصل برجال العصر وشعرائه. ينظر طبقات الشعراء: 298 - 299 ؛

(3) العقد الفريد: 2/102 ، 8/92 .

(4) ينظر سيكولوجية الإبداع في الفن: 69.

(5) زافت: من الزيفان وهو التبخر في المشي. ينظر لسام العرب: مادة (زوف)..

وهي صِفْرٌ مِنْ دِرَّةِ الْأَلْبَانِ
بَيْنَ عَوْدٍ وَمِزْهَرٍ وَكَرَانَ (1)

مَفْعَمَاتٍ كَأَنَّهُمَا حَافِلَاتٌ
كُلُّ طِفْلٍ يُدْعَى بِأَسْمَاءٍ شَتَّى

أبداع الشاعر معاني قصيدته من أجواء مجالس الغناء والطرب وتلك المهرجانات التي كانت تعقد لهذه الغاية فهي مهرجانات للفرح والسرور يطرح فيها الإنسان همومه إذ تزدان هذه المهرجانات بكل علامات الفرح من زينة وحُلْي في تلك الطبيعة الجميلة الموشاة بالالوان الزاهية، وتجلس في تلك المجالس القيان الجميلات فمنظرهنَّ وهنَّ يضعنَّ العידان في حجورهنَّ كأنهنَّ الأمهات الحانيات على أبنائهن يرضعنهم ويلقمنهم أنداءهنَّ أو كأنهن الحاملات وما حملنَّ ولا دَرَّتْ أنداءهنَّ بعد، إنما هنَّ مفعمات بالحيوية والجمال مغنيات متشاعلات مع ادواتهن الموسيقية وكل أداة كالطفل أخذت اسماً فمن عود، إلى مزهر، إلى کران - ومعروف أنها جميعاً من الأدوات التي اشتهرت في ذلك العصر - ثم ينتقل الشاعر إلى وصف عذوبة أصواتهنَّ قائلاً: (من الخفيف)

مِثْلَ مَا هَزَّتْ الصَّبَا غُصْنَ بَانَ
فِي تَنْتِيهِ مِثْلَ حَبِّ الْجُمَانِ
سَعِ مَشُوبٍ بِغُثَّةِ الْغُزْلَانِ
سَمِ وَفِيهِ مِثَالُثٌ وَمِثَالِي

ذَاتُ صَوْتٍ تَهْزُهُ كَيْفَ شَاءَتْ
يَتَنَتَّى فِي نَفْضِ الطَّلِّ عَنْهُ
جَهْوَرِيٌّ - بَلَا جَفَاءٍ عَلَى السَّمِّ
فِيهِ بَمٌّ وَفِيهِ زِيرٌ مِنَ النَّغَمِ

سَبِّ بَلَا إِنْزِلَ وَلَا إِسْتَنْزَانِ (2)

يَلْجُ السَّمْعُ مُسْتَمراً إِلَى الْقَلْبِ

فهؤلاء المغنيات لهنَّ أصوات جميلة لطيفة يتحكمنَّ بها بخفة ورشاقة: رشاقة غُصْنِ البان حين يتننَّى وينفض عنه قطرات الندى كأنها حبات اللؤلؤ، ومن صفات أصواتهنَّ أنها جهورية لكنَّها ليست جافية قاسية على السَّمْع بل بها غُثَّةٌ محببة تقولها هؤلاء المغنيات في أنغام عديدة هبوطاً وصعوداً فيسلك الصوت طريقة إلى قلوب السامعين دون استئذان دليل على تأثير ذلك الغناء في متلقيه وتفاعله معه.

وربما كانت أولئك المغنيات ممن يقرأن بالالْحان فضلاً عن قدرتهنَّ على إبداع الشعر وارتجاله مما يكون له الاثر البالغ في نفوس المتلقين، فقد روى ياقوت الحموي (ت 738هـ) عن علي بن الجهم انه كان عند المتوكل يوماً والفتح بن خاقان (*)

(1) ديوان ابن الرومي: 2493/6 - 2498.

(2) ديوان ابن الرومي: 2499/6 - 2500.

(*) الفتح بن خاقان: وكنيته ابو محمد، أديب، كاتب، فصيح، كان في نهاية الفطنة والذكاء، فارسي الاصل، اتخذه المتوكل اخاً واستوزره وكان يقدمه على جميع اهله ولده، قتل مع المتوكل سنة (247هـ)، ينظر الاعلام: 331، وهو غير الفتح بن خاقان صاحب كتاب (قلائد الاقيان) فذاك مؤرخ اشبيلي.

(ت 247هـ) حاضر إذ قيل له: فلان النحاس بالباب، فاذن له فدخل ومعه وصيفه فقال له امير المؤمنين ما صناعة هذه الوصيفة؟ قال: تقرأ بالالحن فقال الفتح: اقرئي لنا خمس آيات فاندفعت تقول: (من السريع المقطوع)

قد جاء نصر الله والفتح
خدين ملك ورجا دولة
الليث إلا أنه ماجد
وكل باب للندي مغلّق

وشقّ عنا الظلمة الصبح
وهمه الإشفاق والنصح
والغيث إلا أنه سقم
فإنما مفتاحه الفتح

قال: فوالله لقد دخل المتوكل من السرور ما قام إلى الفتح فوق عليه يُقبّله ورثب الفتح، فقبّل رجله فأمره امير المؤمنين بشرائها وأمر له بجانزة وكسوة وبعث بها إلى الفتح، فكانت احظى جواريه عنده⁽¹⁾.

ومثلما كانت الجواري وما ارتبط بهن من مجالس الغناء ومحاورات الشعراء دافعاً مهماً من دوافع إبداع الشعر في ذلك العصر فإن هناك مجالس من نوع آخر ألا وهي مجالس الخمر والمجون، وهي ما سنقف عليه بشيء من التفصيل في المبحث الآتي.

المبحث الرابع: مجالس الخمر والمجون

لعله من الإنصاف القول أنّ نزعة اللهو والمجون لم تكن وليدة العصر العباسي وحده بل كان لها أساس في «البلاط الأموي وما كان ينتشر فيه من أسباب الخلاعة والتحلل»⁽²⁾ لكن الحقيقة الثابتة أنّ المجتمع العربي لم يعرف لهواً ومجوناً مثل ما عرف في المجتمع العباسي ولاسيما في القرنين الثاني والثالث الهجريين إذ «غرق الناس في الكوفة والبصرة وبغداد إلى أذانهم في الحضارة الفارسية المادّية وما يطوى فيها من غناء وخمر»⁽³⁾.

وقد اتّسم جانب كبير من المجتمع العباسي بالمجون والاستهتار بالقيم الخلقيّة، إذ كان لهذه الحضارة الوافدة أثر كبير في مدّ هذا التيار الماكن بأسباب القوة فصار المجون والانحطاط بالأخلاق مكشوفاً لا يتحرج منه احد ومن المؤكد أنّ انتشار الحانات، ودور القيان، ومجالس الخمر اللاهية التي كان يجتمع فيها أهل المجون والفجار كان لها دور كبير في تفشي هذه الظاهرة ولاسيما إذا علمنا أنّ كثيراً من هؤلاء كان بذات الوقت من الزنادقة والشعوبيين الحاقدين المتحررين من كل أشكال الالتزام الديني والأعراف والتقاليد الاجتماعية ولهم غاياتهم الحقيّة التي يرمون من ورائها إلى الطعن في الدين الإسلامي من خلال الطعن في حملة هذه الرسالة وهم العرب عن طريق نشر الفساد والتحلل والتهتك في مجتمعاتهم بما يتنافى مع تعاليم دينهم الحنيف وعادات العرب وتقاليدهم الأصلية، ومما ساعد على انتشار هذا المجون أنّ الدولة العباسية لم تتخذ إجراءات رادعة للحد من هذه

(1) معجم الأدباء: 185/16 – 186 ؛ وينظر مجالس شعراء العرب: 243.

(2) تاريخ الشعر في العصر العباسي: 32.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 100.

الظاهرة فاندفع الشعراء إلى «الصراحة المطلقة في كل شيء وبخاصة فيما يتعلق بنعيم العقل والحواس، فما كانوا يخفون أغراضهم بالرضى والإشارة وانما كانوا يُصِرّحون بما يحبون الخوض فيه»⁽¹⁾.

فاسرفوا على أنفسهم في اللذات وارتبطت أسماء كثير منهم بمجالس المجون والخمر – تلك التي كانوا يرتادونها – أمثال مطيع بن إبّاس وبشار بن برد وأبي نواس وأضرابهم، تلك المجالس لاشك انها تختلف عن مجالس الخلفاء الجادة التي تثار فيها نقاشات أدبية ومساجلات شعرية نافعة بين الشعراء والنقاد واهل العلم والمهتمين به من خلفاء وغيرهم، بينما كانت المجالس اللاهية «ليس فيها طهر إلا شذوذاً... وليس فيها ذكر الله إلا عن غفلة، ولا ترهيب من عقاب، ولا ترغيب في ثواب، إنما بُنيت كلها على ذُكر العشق والصبوة والشوق والعُلمة»⁽²⁾. كيف لا إذا علمنا أن في طليعة رواد تلك المجالس الماجنة (والبة بن الحباب)^(*) (ت نحو 170هـ) والحمادين الثلاثة^(**): (حماد عجرد) (ت 161هـ) و(حماد بن الزبرقان) (ت 166هـ) و(حماد الراوية) (ت 155هـ) – وكانوا جميعاً يرمون بالزندقة – فكانوا يتنادمون على الشراب ويتناشدون الأشعار، وكانوا كأنهم نفس واحدة⁽³⁾.

فأصبحت تلك المجالس ملهمة الشعراء في إبداعاتهم الشعرية المتميزة فراخوا يستمدون من طبيعة تلك المجالس وما فيها من مُتّع حسية من قيان وغلّمان وغناء وخمر ما يلهمهم إبداعهم الشعري بل أن ذلك النمط من الإبداع كثيراً ما احتل مطالع قصائد أولئك الشعراء حتى في مديحهم لأن الشعر كغيره من الآداب ينبثق من المجتمع، والشاعر يستمد تجاربه من مجتمعه متأثراً به ومحاولاً إعادة صياغة تلك الصور الاجتماعية في تجربته الشعرية.

صحيح أن التجربة الشعرية هي نتاج الواقع الفردي للانسان لكنها لا بد أن تعانق الواقع الاجتماعي، وإن كان الأدب إبداعاً ذاتياً فردياً فإن ذاتيته لا تنفي اجتماعيته⁽⁴⁾.

إن المجون بوصفه ظاهرة اجتماعية لا بد أن يُلقى بظلاله على الإبداع الشعري فكان بشار مثلاً لا يتغنى بالخمّر فحسب، بل أكثر من التغني بوصف ما يدور بين الرجل والمرأة من علاقات حسية فنراه في هذه الأبيات يجاهر بالملذات المحرمة دون خوف أو وجل قائلاً:

(من البسيط)
لَوْ كُنْتُ تَلْقِيْنَ مَا تَلْقَى قَسَمْتُ لَنَا
يَوْمًا نَعِيشُ بِهِ مِنْكُمْ وَنَبْتَهِجُ
لَا خَيْرَ فِي الْعَيْشِ إِنْ كُنَّا كَذَا أَبَدًا
لَا نَلْتَقِي وَسَبِيلُ الْمُلتَقَى نَهْجُ

(1) بعض مظاهر الحياة العقلية والأدبية في العصر العباسي: 321.

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 101.

(*) ينظر ترجمته في الاعلام: 109/8

(**) ينظر تراجمتهما في الاعلام: حماد عجرد: 272/2 ، حماد الراوية: 271/2 ، وحماد بن الزبرقان،

ترجمته في لسان الميزان: 347/2

(3) ينظر طبقات الشعراء: 69.

(4) ينظر أبو العلاء المعري في اللزوميات، قراءة في البعدين الاجتماعي والاخلاقي: 104.

من راقب النَّاسَ لم يَظْفَر بِحاجته
قالوا حَرَامٌ تلاقينا، فَقَدْ كَذَّبُوا
أَشْكُو إلى الله شوقاً لا يَفْرِطُنِي

وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ الْهَاجُ
ما في التَّزَامِ ولا في قُبْلَةِ حَرَجٍ
وَشُرْعاً في سوادِ القلبِ تَخْتَلِجُ (1)

إن هذه الأبيات مع ما تحمله من مجاهرة بارتكاب المعاصي والمحرمات كإباحة القبلة، إلا إنها في البيت الثاني تحمل دعوةً أشدَّ خطورةً فحواها عدم التردد في طلب النوال والوصول إلى المبتغى - وإن كان مُحَرَّماً - بما يدفع إلى الرذيلة ويجملها في عين المتلقي فربما اندفع هذا المتلقي بوحى من هذه الأبيات لينازع في نفسه وازعه الديني والأخلاقي فيقع في حبال المعصية، ولا غرابة لأنَّ للشعر تأثيراً شديداً يقع أحياناً كالصاعقة على متلقيه وعندها ستكون مثل هكذا أشعار مصدر خطر على الأخلاق الإسلامية وتوجه لها ضربة في الصميم.

إن «من ينظر في البواعث الحَقِيَّةَ للتجربة الأدبية يتحقق له أن من ورائها صراعاً دائماً بين الفرد ومجتمعه» (2). وليس المجتمع هو المنتصر دائماً في هذا الصراع الخفي، فربما مضى الشاعر الشاعر في إبداعه غير آبه بهذا المجتمع فما عاد كثير منهم يكتفون بالمجاهرة والمجون إنما راحوا يؤكدون إصرارهم على المضي في طريق الغي والفساد إلى غير رجعة. فهذا أبو نواس يقول: (من مجزوء الرمل)

لَسْتُ بِالتَّائِبِ لَكَ لَذا
قُلْ لِمَنْ يَبْغِي صَلاحِي
ظَفَرْتُ كَفّاً أَرِيبُ
أُطِيبُ اللَّذَاتِ ما كَما

تِ النَّادِمِ لِلصَّلاحِ
بَغْتُ رَشْدي بِطَلاحِي
بَاعَ بَرّاً بِجُنَاحِ
نَ جَهَّاراً بِافْتِضاحِ (3)

لا شك أنَّ أبا نواس لم يكن وحده ممن ركب هذا المركب الذي سار عكس تيار الأخلاق والدين - وإن كان من المتمادين في ذلك - لأن الشعراء وقعوا تحت التأثير العكسي للمجتمع الذي فرض عليهم إملاءات معينه، وربما تكون مثل هذه المعاني من أملاءات ذلك العصر لأن «لكل مجتمع عاداته الاجتماعية التي تتناغم مع القيم التي اعتنقها والمعايير التي تبناها» (4). فربما كان صوت أبي نواس لسان حال كثيرين ممن لم يجاهرُوا بجاهروا بفسقهم ومجونهم كما فعل هو، إذ لا بد أن نضع نصب أعيننا ونحن نبحث في هذا العصر خصوصية مجتمعه، الذي صارت فيه الأشعار الماجنة تصف مجالس الشراب اللاهية وصفاً مغريباً لا يترك هفوات الشباب ولا جرائم السكر دون تصوير، كما عرضوا للجمال الحسي في الغلمان فوصفوه كما فعل أبي نواس إذ «أنَّ وصفه للغلمان والتشبيب بهم

(1) ديوان بشار: 56/2 - 57.

(2) في النقد الأدبي (إيليا الحاوي): 93.

(3) ديوان أبي نواس: 514.

(4) أبو العلاء المعري في اللزومات: 105.

خلاعة عارية - بالتأكيد - وشذوذ معاب وهو ليس بمعذور فيه إلا في كونه كان صريحاً صادقاً لم يكذب ولم يتكلف المراء كما يفعل سواه من الماجنين العابثين»⁽¹⁾.

لقد أدى هذا التهتك والانحلال الأخلاقي إلى استخدام الغلمان كالجواري فنشأ الغزل بالمذكر كما نراه في شعر بعض متهتكى ذلك العصر⁽²⁾. فلم يتحرج الشعراء من رواد تلك تلك المجالس أن يستدعي غيره بشعره معلناً له عن تلك الخدمات المتوفرة في هذه المجالس من نبيذ وطرب وغلمان دون أي وازع ديني أو خوف من سلطة سواء أكانت سلطة المجتمع أم السلطة السياسية، فهذا مُطيع بن اياس يستدعي غلاماً إلى مجلس مجون⁽³⁾.
قائلاً: (من منهوك الرجز)

وَعَنَّا دَنَا حَمَّادُ	نَعَم لَنَا نَبِيذُ
وَالْخَيْرُ مَسْرُودُ	وَأَخِيرُنَا كَثِيرُ
يَطِيرُ أَوْ يَكْرَدُ	وَكُنَّا مِنْ طَرْبِ
وَهَوَّ لَنَا عَمَّادُ	وَعَنَّا وَادِيْنَا
لَمْ يَلْهُ الْعَبَّادُ	وَلَهُنَا لَذِيذُ
فَعَنَّا دَنَا فَسَّادُ	إِنْ تَشْتَهِي فَسَّادُ
(4)	أَوْ تَشْتَهِي.....

واضح أنَّ الشاعر يحاول أن يستقطب الآخرين لينضمَّوا إلى مجالسهم بأشبه ما يكون بالاعلان التجاري الذي تُعرض فيه الخدمات، وقد أكثر الشعراء العباسيون من النظم في هذا الغرض حتى غدا اتجاهاً شعرياً مهماً في ذلك العصر، إلا أنَّ الثَّقَاد ترفعوا عن سَبْرِ أعماقه ولعلَّني أوافقهم الرأي في عدم إظهار مثل تلك البذاءات التي تسيء إلى صورة المجتمع العربي لأنها تصور عالماً مغايراً لذلك العالم النقي الذي عاشه الإنسان العربي قبل الإسلام وبعده، حتى حصل ذلك التداعي الخطير في الأخلاق بعد اتساع الدولة العباسية وانضمام اجناس متعددة الأعراق متباينة المعتقدات إلى هذه الدولة، ولاسيما إذا علمنا أنَّ معظم هؤلاء المُجَان كانوا متهمين أصلاً في دينهم، وانهم استغلوا الحرية المطلقة التي منحتها لهم الدولة ليقولوا ويفعلوا ما يحلو لهم — عدا الاقتراب من السلطة — مما سهل لهم ادخال معتقداتهم البذيئة إلى المجتمع العباسي، فانتشرت دور القيان والبغاء وارتادها الشعراء وجعلوها موضوعاً لشعرهم⁽⁵⁾.

وهكذا حصل ذلك الشرخ الكبير في المثال الأخلاقي الذي بُنيت عليه النظرية الإسلامية. وكان للخمر دور كبير في توسيع هذا الشرخ مع أنَّهم كانوا ينظرون إليه على

(1) أبو نواس في تاريخه وشعره ومبازله وعبثه ومجونه: 246.

(2) ينظر امراء الشعر العربي في العصر العباسي: 56.

(3) ينظر شعراء عباسيون، غرونيوم: 44.

(4) ينظر شعراء عباسيون (غرونيوم): 44، وفي البيت الاخير هناك ألفاظ بذيئة تم حذفها..

(5) ينظر اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: 189.

أنه يرهف الأرواح ويخلي الازدهان من الهموم ويعزل الإنسان عن واقعه الذي يعيش فيه ويعينه على الإبداع الشعري إذ ربط كثير منهم بين حالة السكر والإبداع. مع أن هذا الشراب من ناحية أخرى يذهب بالعقول التي هي ميزان الإنسان في تصرفاته وأفعاله مما يدفع علي التماذي في المجون والتهتك وانحلال الأخلاق لذلك حرّمه الله سبحانه وتعالى.

إلا أن الشعراء ماقتنوا يتغنون بتلك الخمرة ذاكرين صفاتها ومجالسها واصفين ما تفعله بالعقل من نشوة السكر وغالباً ما كانوا يمزجون ذكرها بذكر المجون كقول أبي العتاهية مصوراً تلك الحياة الماجنة في تلك القصور والتي كانت الخمر عمادها فضلاً عن الجوّاري والغلمان، في غرف كأنها غرف الجنان يتداول فتياتها الخمر الصهباء تلك العذراء التي لم تمسها نار ولم يُصَبَّها اذى ودنس القدور قائلاً:

لَهْفِي عَلَى الرَّمَنِ الْقَصِيرِ	بَيْنَ الْخَوْرَنَقِ وَالسَّيْدِيرِ
إِذْ نَحْنُ فِي غُرَفِ الْجِنَا	نَنْعُومُ فِي بَحْرِ السُّرُورِ
فِي فِتْيَةٍ مَلَكُوا عَنَا	نَ الدَّهْرِ أَمْثَالِ الصُّقُورِ
يَتَعَاوَرُونَ مُدَامَةَ	صَهْبَاءَ مَنْ حَلَبَ الْعَصِيرِ
عِذْرَاءَ رَبَّاهَا شُوعَا	عُ الشَّمْسِ فِي حَرِّ الْهَجِيرِ
لَمْ تُدْنِ مِنْ نَارٍ وَلَمْ	يَعْلُقْ بِهَا وَضْرُ الْقُدُورِ (1)

واضح في هذا الإبداع الشعري تأثر الشاعر بقصيدة المنخل البشكري الرائية: (من مجزوء الكمل)

(وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا ةِ الْخَذْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ (2))
في بحرهما وقافيتها بل انه استمد كثيراً من الألفاظ الواردة فيها مثل (الخورنق، والسدير، وترفل، والحريز، والدمقس) فضلاً عن ذكره الخمر نفسها والحديث عن جمال النساء ووصلن والسهل معهن (3).

ويشير الكاتب إلى أن أبا العتاهية وإن كان ذكر الخمر في شعره إلا أنه لم ينصرف إليها تماماً، مثلما أن الأبيات التي أوردتها بعض المصادر والمراجع التي تظهر مجونه كتغزله بالغلمان تبعث على الشك في نسبته اليه ولاسيما أنه قد انصرف تماماً إلى غرض الزهد الذي هو نقيض تلك الحياة اللأهية الخليعة التي تصورها تلك الأشعار (4).

(1) ديوان أبي العتاهية (طراد) إذ ورد فيه البيتين الأول والثاني فقط، بينما اثبتها جميعها ديوانه طبعة دار دار صادر، بيروت، 1964: 212 ؛ ووردت في الأغاني (دار الكتب): 60/4 ؛ وفي المراجع الحديثة أوردتها الدكتور شوقي ضيف في الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 104 ، الوضر: الدُرْن والدَّسْم، غسالة السقاء والقصة وغيرهما. ينظر لسان العرب: مادة (وضر)

(2) الأصمعيات: 60/1.
(3) ينظر صراع الحضارات: 90.
(4) ينظر الأغاني (دار الكتب): 6/4 ؛ والفن ومذاهبه في الشعر العربي: 104 ، ومما ورد فيها من تلك الأشعار قوله: (من مجزوء الكمل)

فحياته لم تكن كلها للخمر مثل أبي نواس الذي ملكت عليه الخمر حياته وتمكنت شغاف قلبه، حتى انه عندما سئل عن حاله وهو يطلب الشعر قال: «اشرب حتى إذا كنت اطيب ما اكون نفساً بين الصاحي والسكران، صنعت وقد داخلني النشاط، وهزنتي الارحية»⁽¹⁾. وهذا دليل من ادلة ايمان بعض الشعراء «بضرورة شرب الخمر والسكر كأحد العوامل المساعدة في الإبداع»⁽²⁾.

إذن ليس بدعاً ما نراه من تعلق الشعراء بالخمر وانشدادهم إليها في ذلك العصر كونها من مهيئات الإبداع الشعري بعامة وكون اشتغالها في مجالسها على اللهو والطرب والنساء الجميلات في احضان الطبيعة الجميلة، خاصة فقد كان الشعراء في ذلك العصر يبحثون عن الجمال ويهتمون به كونه «يمثل الانسجام والتناسق اللذين يبحث عنهما الإنسان عموماً والشعراء خصوصاً ولما يحققه الجميل في النفس من شعور بالراحة والاطمئنان ولما يثيره في النفس من مشاعر وأحاسيس لطيفة ناعمة»⁽³⁾، فكيف إذا كان جمال المرأة يرافقه صوت جميل رقيق تتغنى به أولئك النسوة على وقع الآلات الموسيقية وحركات الرقص الرشيق وما يرافق ذلك من أجواء رومانسية، إن كان في احضان الطبيعة الأم وخضرتها وازهارها وجداولها أم في مجالس القصور المزينة بالمهرجة - وفي كليهما يتمثل الجمال للشاعر بأجمل صوره - فضلاً عما تحدثه الخمرة نفسها من تأثير في العقل وخلوص في الذهن من الهموم والمشكلات والشعور بالسعادة والنشوة الغامرة فهي بذلك سوف «تحدث للشاعر الخلوة المهيئة لعملية الإبداع»⁽⁴⁾. ومنها الإبداع في معاني الخمرة ذاتها حتى اشتهر بعضهم بهذا الفن الذي يسمى (الخمريات) كأبي نواس الذي نظم فيها أروع أشعاره حتى عُدَّ شاعر الخمر في العربية وهو حقاً لا يبارى في التغني بها ومن روائع صوره فيها ما يتصل بتأثير الخمر الروحي على شاربها إذ أبدع أبو نواس صوراً غير مسبوقه كقوله: (من البسيط)

ما زِلْتُ أَسْتَلُّ رُوحَ الدُّنِّ فِي لُطْفِ
وَاسْتَقِي دَمَهُ مِنْ جَوْفِ مَجْرُوحِ
حَتَّى أَتَثَبِّتَ وَلِي رُوحَانَ فِي جَسَدِ
وَالدُّنُّ مُنْطَرِحٌ جَسِماً بِلَا رُوحِ⁽⁵⁾

فصورة شارب الخمر وهو يستلُّ روح الدنِّ في لطف بعد أن يشجَّ غطاء الدنِّ المُحكَّم ثم يمضي محتسباً تلك الخمر شيئاً فشيئاً وكأنما هو يسلب روح الدنِّ ويتركه منطرحاً على الأرض جسماً بلا روح بينما ينهض شارب الخمر وفي بدنه روحان صورة

ومقرطفٍ يمشي امـا م القوم كالرثا الغريـر

(1) العمدة: 207 / 1.

(2) الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي: 109.

(3) المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 38.

(4) الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي: 111.

(5) ديوان أبي نواس: 88.

لا شك أنَّها طريفة وجديدة وغاية في الروعة⁽¹⁾، ولعمق لذة أبي نواس بالخمير فقد أصبحت أصبحت تلك اللذة والنشوة بها، فلسفته في الحياة وصار يُنوع في معانيها واصفاً مجالسها وشغفه بتلك المجالس وماله فيها من ذكريات جميلة⁽²⁾. ومن ذلك قوله: (من الطويل)

وَدَارِ نَدَامَى عَطَلُوهَا وَأَدْلَجُوا
مَسَاجِبُ مِنْ جَرِّ الزَّقَاقِ عَلَى الثَّرَى
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَدَّدْتُ عَهْدَهُمْ
أَقْمَنَا بِهَا يَوْمًا، وَيَوْمًا، وَثَالِثًا
تُدَارُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسَجِدِيَّةٍ
قَرَارَتَهَا كَسْرَى وَفِي جَنَابَاتِهَا
فَالْخَمْرُ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جِيوبُهَا
وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسُ⁽³⁾

وقف الشاعر على دار الندامى على غرار وقوف العربي على آثار الديار والدمن، ليصف آثارها وتلك العلامات الناتجة من جرِّ الزقاق حين غادروها، وراح يتنسم ما بقي فيها من اضغاث ريحان رطب ويابس، ثم راح يتذكر مكوته فيها عندما كانت عامرة بأهلها تدار فيها الكؤوس الذهبية التي رسمت عليها تصاوير فارسية تمثل رحلات كسرى الصَّيْدِيَّة ثم يعود ليصف كيف تُصَّب الخمر في تلك الكؤوس وكيف تمزج بالماء.

ويرى الكاتب أنَّ معاني الشاعر لا تعني بالضرورة أحياءً لوقوفات الأطلال المعروفة في الشعر العربي القديم، كون الشاعر قد عُرف موقفه منها حتى عُذَّ من اشد المتمردين عليها، إنما هو نوع من التَّهَكُّم بشكل خفي وإلا فمتى كان الظاعنون يتركون آثاراً لجرِّ الدِّنان وسحبها خلفهم. كما تفوح منها رائحة المزج بين معاني المجون والخمر بالشعوبية لتفضي إلى معاني الكفر والالحاد. بينما نجد أنَّ هناك شعراء آخرين ممن اتصفوا بالمجون ولم يتصلوا بالشعوبية لكن ظروفًا أخرى اجتماعية وثقافية وحضارية دفعتهم لهذا المجون والخلاعة فأعلنوها بصراحة تامة⁽⁴⁾.

كقول مطيع بن إياس: (من مجزوء الكامل)

أَخْلَعُ عَذْرَاكَ فِي الْهَوَى
وَصَلِّ الْقَبْرِ بِيحٍ مُجَاهِرًا
لَا يَلْهِيَنَّكَ غَيْرُ مَا
وَاشْتَرَبْتُ مُعْتَقَلَةَ الدِّنَانِ
فَالْعَيْشُ فِي وَصْلِ الْقِيَانِ
تَهْوَى فَإِنَّ الْغُمَرَ فَا⁽⁵⁾

فالشاعر وامثاله ممن عرفوا بمثل هذا الشعر لم يكونوا يبالغون بما هم عليه من فسق وانحلال ولم يعجبوا بما في ذلك من تجرؤ على الدِّين والمقدسات لأنهم ربما كانوا يرون في

(1) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 224 – 225.

(2) ينظر الفن ومذاهبه (في الشعر): 104 – 105.

(3) ديوان أبي نواس: 49.

(4) ينظر صراح الحضارات: 89.

(5) شعراء عباسيون (غرونبولم): 76.

ذلك كُلُّهُ لَوْ أَنَّ أَلْوَانَ الظَّرْفِ أَوْ التَّفَكُّهُ مِمَّا يَقْتَضِيهِ ذَلِكَ الْعَصْرُ⁽¹⁾. وَمِنْهُ قَوْلُهُ أَيْضاً: (مِنْ الْخَفِيفِ)

فَقَلْبِي سَعَادُ بِاللَّهِ قَبْلَهُ وَاسْأَلْنِي لَهَا فَدَيْتُكَ نَحْلَهُ
فَوَرَبِّ السَّمَاءِ لَوْ قُلْتُ لِي صَلِّ لَوْ لَوْجْهِ جَعَلْتُهُ الدَّهْرَ قَبْلَهُ⁽²⁾

يَهْبُ الشَّاعِرُ دِينَهُ لِهَذِهِ الْمَغْنِيَةِ (سَعَادُ) فَهُوَ يُصَلِّي لَوَجْهَهَا وَيَجْعَلُهَا قَبْلَهُ لَهُ إِذَا هِيَ طَلَبَتْ مِنْهُ ذَلِكَ مُقَابِلَ قُبْلَةٍ مِنْهَا وَنَلَاظَ اسْتِخْدَامَ الشَّاعِرِ مُحَسَّناً بِدِيْعِيٍّ هُوَ الْجِنَاسُ بَيْنَ لَفْظَتِي (قُبْلَةٍ) وَ (قَبْلَةٍ) دُونَ تَحْرُزٍ مِمَّا تَحْمِلُهُ الثَّانِيَةُ مِنْ مَعَانٍ رَمْزِيَّةٍ فِي الدِّينِ الْإِسْلَامِيِّ وَهَذَا هُوَ شَأْنُ الْمُجَانِّ دَائِماً فِي إِهْمَالِ الْعَوَاطِفِ الدِّينِيَّةِ لِلْمُتَلَقِّي وَتَمَرُّدِهِمْ عَلَيْهَا.

يَنْبَغِي قَبْلَ أَنْ نَغَادِرَ الْحَدِيثَ عَنِ الْخَمْرِ أَنْ نَشِيرَ إِلَى أَنَّهَا مِثْلُ مَا وَجَدْنَا مِنْ يُمَجِّدِهَا مِنَ الشُّعْرَاءِ مِثْلَ أَبِي نَوَاسٍ مَعَ أَنَّهَا «مُفْسِدَةٌ لِلْجَسَدِ وَمُضْيِعَةٌ لِلْعَقْلِ وَحَرِّمٌ الْإِسْلَامَ الْحَنِيفَ، لِأَضْرَارِهَا الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالصَّحِيَّةِ وَالْمَادِيَّةِ وَالرُّوحِيَّةِ»⁽³⁾.

فَقَدْ كَانَ لَشُعْرَاءٍ آخَرِينَ مَوْقِفٌ مَنَاهُضٌ مِنْهَا وَمِنْ ذَلِكَ مَوْقِفُ الْمَعْرِيِّ مِنَ الْخَمْرِ وَشَارِبِهَا حِينَ يَقُولُ: (مِنْ الْمُنْسَرَحِ)

أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنْ أَوْلَى سَفَهٍ أَنْ يَعْرِفُوا عِلَّةَ الضَّلَالِ تُزَحْ
يُسْقَوْنَ رَاحاً لَهُمْ مُعْتَقَةً لَوْ أَنَّهَا مِنْ قَلْبِهِمْ لَنَزَحَ⁽⁴⁾

فَالشَّاعِرُ يَتَعَوَّذُ بِاللَّهِ مِنْ شَارِبِي الْخَمْرِ وَيَصْفَهُمُ بِالسُّفْهِ، لِأَنَّهُمْ بِشَرِبِهِمْ لِهَذِهِ الْخُمُورِ الْمُعْتَقَّةَ يَذْهَبُونَ عَقُولَهُمْ وَتَنْزَحُ قُلُوبُهُمْ عَنِ جَادَةِ الْحَقِّ إِلَى الضَّلَالِ وَلَعَلَّهُ أَرَادَ بِهَذَا الضَّلَالِ ضَلَالِ الدُّنْيَا بِسُوءِ النَّصْرِفِ بِالْقَوْلِ وَالْعَقْلِ وَضَلَالِ الْآخِرَةِ لِمُخَالَفَتِهِمْ شَرْعَ اللَّهِ وَارْتِكَابِهِمْ مَعْصِيَةَ شَرْبِ الْخَمْرِ.

إِنْ مِثْلُ هَذِهِ الْمَوَاقِفِ الْمَنَاهُضَةِ لِلْخَمْرِ وَمَا يِرَافِقُهَا مِنْ مَجُونٍ لَا يُمْكِنُ بِكُلِّ تَأْكِيدٍ تَعْمِيمِهَا، وَلَكِنْ لَا يُمْكِنُ أَيْضاً الْإِسْتِهَانَةُ بِهَا فَقَدْ شَكَلَتْ رَدَّةُ فِعْلٍ مُبَاشِرَةٌ أَدَّتْ بِالْكَثِيرِينَ إِلَى مُحَارِبَتِهَا بِالتَّنْفِيرِ مِنْهَا أَوْ عَلَى أَقْلٍ تَقْدِيرِ الْإِنْعِزَالِ عَنْهَا مِمَّا أَدَّى إِلَى انْتِشَارِ شَعْرِ الزَّهْدِ كَنَقِيضٍ لَتِلْكَ الظَّاهِرَةِ. لَكِنْ يَبْقَى التَّقْيِيمُ الدَّقِيقُ لظَاهِرَةِ الْمَجُونِ وَالْخَمْرِ أَنَّهَا انْتَشَرَتْ وَغَمَّتْ فِي طَبَقَاتِ الْمَجْتَمَعِ وَفِي مُقَدِّمَتِهِمُ الشُّعْرَاءُ... وَأَصْبَحَتْ الْخَمْرُ وَالْغَزْلُ بِالْمَذْكَرِ وَمُنَادِمَةُ الْجَوَارِي مَسَائِلَ قَدْ غَمَّ بِهَا الْبَلَاءُ، كَمَا أَصْبَحَتْ الْحَانَاتُ أَمَاكِنَ لَهَا لَا حُدُودَ لَهَا يَرْتَكِبُ فِيهَا مِنْ أَثَامٍ وَكَانَ الْعَصْرُ عَصْرَ حُرِّيَّةٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ، وَمَرَّدَ ذَلِكَ تِلْكَ الْبَيْئَةُ الْمَدْنِيَّةُ الْجَدِيدَةُ⁽⁵⁾.

وَيَهْمُنَا أَنْ نَعْرِفَ فِي إِطَارِ حَدِيثِنَا عَنِ الْإِبْدَاعِ الشَّعْرِيِّ وَمَهْيَاتِهِ أَنَّ هَذِهِ الْمَجَالِسَ اللَّاهِيَّةَ بِخَمْرِهَا وَمَجُونَهَا كَانَتْ مَصْدَرًا ثَرًّا لِإِبْدَاعِ صُورٍ شَعْرِيَّةٍ مُمْتِزَةٍ وَفَرِيدَةٍ كَمَا أَنَّ الْخَمْرَ الَّتِي كَانَتْ تَدَارُ فِي تِلْكَ الْمَجَالِسِ قَدْ هَيَّأتْ لِلشُّعْرَاءِ لِحَظَاتٍ مُنَاسِبَةً لِإِبْدَاعِهِمُ الشَّعْرِيَّ

(1) يَنْظُرُ شَعْرِيَّةَ التَّفَاوُتِ: 55.

(2) شُعْرَاءُ عَبَّاسِيُونَ (غُرُونِبَاوَم): 66.

(3) أَبُو الْعَلَاءِ فِي اللَّزُومِيَّاتِ (دِرَاسَةٌ): 112.

(4) شَرْحُ اللَّزُومِيَّاتِ: 372/1.

(5) يَنْظُرُ الشَّعْرَ الْعَبَّاسِيَّ تَطَوُّرَهُ وَتَقْيِيمَتَهُ الْفَنِيَّةَ: 77.

فخلفوا لنا إبداعاً فريداً من نوعه إذا نظرنا إليه من الجانب الفني، ولكن إذا نظرنا إليه من الجانب الأخلاقي فإنه كان في معظمه عارياً عن الأخلاق والحياء والخجل، حقاً لقد ربح الشعر كثيراً لكن خسارة الأخلاق كانت اكبر.

الفصل الثالث

الدوافع العقائدية والفكرية

ان العقيدة - وهي من الاعتقاد - وكل ما فيها مؤثر في الحياة ونمط التفكير، سواء ما كان منها مكتسباً من الاعراف والتقاليد والعادات، أو ما كان ناجماً عن حس وتدين كانت دافعاً مهما من دوافع الإبداع الشعري في العصر العباسي، وكان للتراث العربي البلاغي والنقدي وقفات حاول من خلالها النقاد والبلاغيون تبيان المعادلة التي تربط بين الشعر وبين العقيدة على وفق ما تصورته خطاباتهم⁽¹⁾. وفي ذلك العصر كان هناك كثير من الأسباب التي دفعت بالشعراء إلى لباس ابداعهم الشعري لباس العقيدة أو الدين «ومما لا شك فيه ان الدين ملتصق بنفس الإنسان وله سلطان على القلوب، ومن ثم له اثر كبير بما يثبت من اخلاق ومعتقدات، وبما يحفظ من طرق روحانية وجدانية سامية»⁽²⁾.

فبينما كان الوازع الديني المقياس الأساس إلى جانب الفهم الناضج الذي تصدر عنه احكام الرسول (ﷺ) حين يعرض له الشعر وهو الدافع المحرك الاساس لبناء الحكم النقدي لدى الخلفاء الراشدون من بعده⁽³⁾. كما ان الفتوحات الاسلامية في العصر الأموي فتحت الأفاق أمام الشعراء ليعبروا عن عاطفتهم الدينية مفاخرين بانجازات الدولة الاسلامية، إلا ان تلك الدولة اتسعت رقعتها وضمت تحت جناحها كثيراً من الناس ومنهم الاعاجم من الروم والفرس وغيرهم، وتدفقت عليها الأموال فعمّ الرخاء، وخلد الناس إلى الراحة وانغمسوا - ومنهم الشعراء - في ترف من العيش لم يألوه من قبل مما ادى إلى انصراف معظمهم إلى الدنيا ومتاعها متناسين الآخرة والعمل لها فضعف عندهم الوازع الديني وبدا ذلك واضحاً من خلال ابداعاتهم الشعرية، ولكن مع هذا كله ومع ان الشاعر العباسي كان ميالاً للنزعة الفردية إلا ان الكاتب يرى ان الوازع الديني كان يفرض على الشاعر ان يتخذ قراراً يحدد فيه موقفه من الدين فيتخذ جانب الالتزام به أو الانفلات منه - وهو ما فعله أبو نواس عندما تقلت من هذا الالتزام - فصار عرضة للانتقاد في معانيه التي اختلط فيها المجون بالالحاد، ومنها ما اورده مهلهل بن يموت بن مزروع وهو ما لم يجد معه عذراً يسوغ مثل هذه الاشعار في مجتمع مسلم⁽⁴⁾. من مثل قوله: (من البسيط)
يا احمد المرتجى في كل نائبةٍ قَم سَيِّدِي نَعَصِ جَبَّارِ السَّمَاوَاتِ⁽⁵⁾

(1) ينظر وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب: 108.

(2) خصائص الأدب العربي: 147.

(3) ينظر وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب: 110 ، 114.

(4) ينظر سرقات أبي نواس: 144 .

(5) ديوان أبي نواس: 146 ؛ واحمد: هو احمد بن أبي صالح، وكان يتعشقه ينظر سرقات أبي نواس: 144.

وعلق المرزباني على هذا البيت قائلاً: «لا شك ان هذه اعظم جرأة واقبح مجاهرة واشد تبغض إلى العزيز الجبار - عزَّ وجلَّ - ان يقول: «نغص جبار السموات» فذكر المعصية مع ذكر الجبار - عزَّ اسمه- وانه إيَّاه يقصد بالعصيان»⁽¹⁾.

بينما نجد دعوات أخرى لعلماء ونقاد قدماء تدعو إلى فصل المعيار الديني عن المعيار الفني في تقييم إبداع الشاعر، فهذا أبو منصور الثعالبي يقول: «ان الديانة ليست عاراً على الشعراء، ولا سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر»⁽²⁾. ومثله يقرُّ الجرجاني صراحة أن الدين بمعزل عن الشعر إذ يقول: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب ان يُمخى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف إذا عُذَّت الطبقات... والدين بمعزل عن الشعر»⁽³⁾.

وإذا كان الامر هكذا فان الشاعر يمكنه فعل الكثير مسخراً إبداعه بما يتناسب مع رؤية المجتمع الدينية لا ان يكون مرآة صمء تعكس صورة ذلك المجتمع فحسب «لان الإنسان سابق نوعاً ما على تاريخه وشروطه الاجتماعية التي تتبع منه»⁽⁴⁾. فلا بد للإبداع للإبداع الشعري من فكرة يقوم عليها ذلك الإبداع، ويحاول ايصالها إلى المتلقي فمن النادر ان تجد نصاً ابداعياً مؤثراً أبدعه الشاعر - لاسيما تحت وطأة الدين - إلا وظهرت فيه سمة فكرية وان كانت ضئيلة تلوح من بين ثناياه - وان لم يكن هذا الشاعر من ذوي الاتجاهات المذهبية أو العقائدية - كذلك من الملاحظ ان معظم الإبداع الشعري الذي يحمل الصفة الدينية أو العقائدية قد امتزج بالسياسة بدرجة ما كشعراء الدعوة العباسية، أو شعراء الشيعة بينما هناك قلة من الاشعار ذات الطابع الاصلاحى والتي تدعو إلى الامر بالمعروف والنهي عن المنكر ونبذ الفرقة والغيبة والنميمة والدعوة إلى تعاليم الدين السمحاء دون تأثر أو ميول أو اهواء سياسية كأشعار الامام الشافعي (ت 204هـ) من مثل قوله: (من الطويل)

وَدِينُكَ مَوْفُورٌ وَعَرْضُكَ صَنِينٌ	إِذَا رَمَتْ أَنْ تَحْيَا سَلِيماً مِنَ الرَّدَى
فَكَأَنَّكَ سَوْءَاتٌ وَلِلنَّاسِ أَلْسُنٌ	فَلَا يَنْطَقَنَّ مِنْكَ اللِّسَانُ بِسَوْءَةٍ
فَدَعَهَا وَقُلْ يَا عَيْنُ لِلنَّاسِ أَغِينُ	وَعَيْنُكَ أَنْ أَبَدَتْ إِلَيْكَ مَعَانِباً
وَدَافِعٌ وَلَكِنْ بَالْتِي هِيَ أَحْسَنُ ⁽⁵⁾	وَاعْشَرَ بِمَعْرُوفٍ وَسَامِحٍ مِنْ اعْتَدَى

فالإمام الشافعي ينهى عن ذكر معاييب الناس لان الناس لهم ألسن وعيون فهم يرون معاييب غيرهم ويستطيعون ان يردوا عليها لكن هذا سيترك المجتمع في فوضى عارمة والاولى ان نتسامح مع الناس حتى من اعتدى علينا وان ندفع بالتى هي احسن. ومن جانب آخر فان انفتاح الدولة العباسية على حضارات جديدة لها من العلوم والفنون ما لم تكن تعرفه العقلية العربية البسيطة جعلها تنفتح على حركة فكرية وفلسفية ودينية واسعة، فراح كثير ممن اعتنقوا

(1) الموشح: 339.

(2) بيتمة الدهر: 184 / 1 - 185.

(3) الوساطة: 64.

(4) نظرية الأدب تيري ايجلتون: 106.

(5) شرح ديوان الامام الشافعي وحكمه: 177 - 178 .

الإسلام وهم يحملون في أذهانهم أثراً قديمة من غير الإسلام يحولون اخضاع النظريات الدينية لحكم العقل وذلك نتيجة منطقية لاحتكاك الفلسفة بالدين⁽¹⁾. فظهرت كثير من التيارات الفكرية كالمعتزلة والشيعية والزنفرة وظهر موجة من الزهد والتصوف.

المبحث الأول: الدعوة العباسية

من المعروف ان العباسيين ينتسبون إلى عم النبي محمد (ﷺ) الصحابي الجليل العباس بن عبد المطلب فهم فرع من بين هاشم، وأول شخصيه من بني العباس كان لها طموح ونشاط سياسي هو علي بن عبد الله بن عباس الذي سجنه الوليد بن عبد الملك، ثم نفاه إلى جبال الشراة في جنوبي الأردن لان اكتشف انه سعى للخلافة فنزل بـ (الحميمة) ببلغاء الشام واتخذها مستقراً له ومنذ انتقاله إليها بدأ العمل السياسي السري وقد عاونه ابنه محمد صاحب الشخصية القوية⁽²⁾، وعمل محمد على تشكيل جماعات سرية للدعوة كان مقرها الكوفة ومسرحتها خراسان ونجح هؤلاء الدعاة في نشر مبادئ الدعوة العباسية التي تولى قيادتها أبو مسلم الخرساني – الذي انتحل لنفسه نسباً عربياً⁽³⁾، وكان من دهاة الرجال ومن أكفئهم في النهوض بجلال الأمور فاخذ يصور للناس فساد الحكم الأموي والناس يسمعون له وينضمون إلى دعوته⁽⁴⁾.

ولعل اهم المبادئ التي بشر بها العباسيون خلال دعوتهم وبعد نجاح ثورتهم انهم يريدون تطبيق النظام الإسلامي، وتحقيق العدالة والمساواة بين الشعوب كافة دون تفریق بين العرب وغيرهم⁽⁵⁾. وانهم سيعملون بكتاب الله وسنة نبيه (ﷺ) وذلك من اجل استقطاب استقطاب الناس لاتباعهم في دعوتهم وانهم أحق الناس في الحكم لصلة الرحم والقراية التي تربطهم برسول الله (ﷺ)، ولعل خطبة أبي العباس السفاح حين بويع بالخلافة في الكوفة قد جعلها لإضفاء تلك الصبغة الشرعية على حقهم في وراثة تلك الخلافة مضمناً إياها عدداً من الآيات القرآنية في فضل ذوي القربى واهل البيت على سواهم⁽⁶⁾. ومنها قوله تعالى {يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً}⁽⁷⁾ محاولاً تطويع تلك النصوص القرآنية لخدمة دعوتهم السياسية. وبغض النظر عن مدى صدق هذه الدعوة العباسية أو لنسبها الثورة في تحقيق الاهداف التي رفعتها كشعارات لها، أو تحولها عنها إلى سياسة قهر وتسلط واضطهاد للشعب. فان هذه الدعوة قد اتخذت من الشعر وسيلة فعالة وناجحة لنشر شعاراتها مثل العدل وتحقيق المساواة والقضاء على الفقر وإخراج الناس من ظلم بني امية وجورهم. فانبرى الشعراء يدافعون عن سلطان العباسيين وحقهم في الخلافة وجاء

(1) ينظر مروج الذهب ومعادن الجوهر: 20/6 – 23.

(2) ينظر الشعراء من مخزومي الدولتين الاموية والعباسية: 80، وينظر البداية والنهاية: 321/9.

(3) ينظر ضحى الإسلام: 29/1.

(4) العصر العباسي الأول: 11.

(5) الشعراء من مخزومي الدولتين الاموية والعباسية: 83.

(6) تنظر الخطبة في تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك وصلة تاريخ الطبري: 425/7.

(7) سورة الاحزاب، الآية: 33.

إبداعهم الشعري يحمل كثيراً من المعاني الدينية في اثبات هذا الحق، ومن أوائل هؤلاء الشعراء أبو نخيلة (ت 145هـ)⁽¹⁾. إذ يقول في مدح أبي العباس السفاح: (من الرجز)

حَتَّى إِذَا مَا الْأَوْصِيَاءَ عَسَكُوا وَقَامَ مِنْ تَبْرِ النَّبِيِّ الْجَوْهَرُ
وَمِنْ بَنِي الْعَبَّاسِ نَبْعٌ أَصْفَرُ يُمْنِيهِ فَرْعٌ طَيِّبٌ وَعُنْصُرُ
أَقْبَلَ بِالنَّاسِ الْهَوَى الْمُسْتَبْهَرُ وَصَاحَ فِي اللَّيْلِ نَهَارٌ أَنْوَرُ⁽²⁾

استمد الشاعر معانيه من تلك النظرية التي قامت عليها الخلافة العباسية وهي نظرية دينية ترى في الميراث النبوي ركنها الأساسي فقامت الأبيات على ركنين أساسيين هما "ركن الوصاية" إذ تجلّى هذا المبدأ في نظرية العباسيين بادعائهم أن النبي (ﷺ) أوصى بالخلافة لبني هاشم مثلما تجلّى هذا المبدأ في نظرية العلويين بادعائهم أن النبي (ﷺ) أوصى بالامامة من بعده.

أما الركن الآخر فهو: "ركن الوراثة" الذي يحتج فيه العباسيون على العلويين من أن العباس هو الوارث الشرعي الوحيد للنبي (ﷺ) كون النبي قد مات وليس من عمومته أحدٌ حياً إلا العباس⁽³⁾ فالعباسيون هم من قاموا من تبار النبي (ﷺ) وهم نبع أصفر، وفرع طيب من هذه الدوحة المعجدة.

وممن آمن بهذه الدعوة سُدَيْفُ بن ميمون (ت 145هـ) فقد كان كارهاً لبني أمية ثائراً على جورهم وظلمهم وداعياً للفتك بهم⁽⁴⁾. فكان من أوائل الشعراء الذين وقفوا بين يدي أبي أبي العباس السفاح وهناك بالخلافة وانشده قصيدته التي ضمّنها رموزاً دينية حاول سلبها من العلويين ليستخدمها في مدح العباسيين إذ يقول: (من الكامل)

أَصْبَحَ الْمَلِكُ ثَابِتَ الْأَسَاسِ بِالْبَهَائِلِ مِنْ بَنِي الْعَبَّاسِ
يَا كَرِيمَ الْمُظْهِرِينَ مِنَ الرِّجْسِ وَيَا رَأْسَ كُلِّ طُودٍ وَرَاسِ
أَنْتَ مَهْدِيَّ هَاشِمٍ وَهَدَاها كَمَ أَنْاسٍ رَجُوكَ بَعْدَ أَنْاسِ⁽⁵⁾

(1) أبو نخيلة (وهو اسمه) بن حزن بن زائدة من بني حنّان من تميم، وكنيته أبو جنيد شاعر وراجز. خرج خرج إلى الشام فاتصل بمسلمة بن عبد الملك فاصطنعه وأوصله إلى الخلفاء فاغنوه، وعندما قامت دولة بني العباس انقطع اليهم ولقب نفسه شاعر بني هاشم ومدحهم وهجا بني أمية (ت سنة 145هـ)، ينظر معجم الشعراء العباسيين: 555 - 556

(2) شعر أبي نخيلة: 255.

(3) ينظر الكامل في اللغة والأدب: 98/4.

(4) ينظر طبقات الشعراء: 37.

(5) الحماسة البصرية: 91/1، كما وردت الأبيات مع اختلاف في عددها وترتيبها في طبقات الشعراء: 39

39؛ والكامل في اللغة والأدب: 7/4؛ والعقد الفريد: 228/5 علماً أن للشاعر ديوان شعري جمعه

وحققه رضوان مهدي العبود، النجف، 1974م. ولم يتسن لنا الوقوف على هذه الطبعة لندرتها.

فهذه الأبيات مباشرة في أسلوبها تصوّر إيمان هذا الشاعر بدعوة العباسيين وانهم حبل النجاة للخلاص من ظلم الأمويين فبعد ان وصفهم بانهم في المقدمة وانهم بمنزلة الرؤوس رفعة وسؤدد، راح يُسخر رمزاً دينياً وهو (المهدي المنتظر) الذي آمن به خصومهم العلويين ليصور ابا العباس السفاح بأنه هو ذلك المهدي المنتظر الذي سوف يملأ الأرض عدلاً بعد ان ملئت جوراً.

ولعل (مروان بن أبي حفصة) (ت 182هـ) الشاعر الذي بزغ نجمه إبان حكم الخليفة المهدي كان من أكثر الشعراء الذين انبروا للدفاع عن حق العباسيين في الخلافة والرّد على العلويين وما يدّعون من حقوق، إذ يستند إلى الحجج الفقهية في تبيان منزلة ابناء البنات من الأعمام⁽¹⁾. إذ يقول: (من الكامل)

يَا ابْنَ الذِي وَرَثَ النَّبِيَّ مُحَمَّدًا
الوَحْيُ بَيْنَ بَنِي الْبَنَاتِ وَبَيْنَكُمْ
مَا لِلنِّسَاءِ مَعَ الرِّجَالِ فَرِيضَةٌ
وَارْضُوا بِمَا قَسَمَ الْإِلَٰهَ لَكُمْ بِهِ

دُونَ الْأَقَارِبِ مِنْ ذَوِي الْأَرْحَامِ
قَطَعَ الْخَصَامَ فَلَاتِ جَيْنَ خَصَامِ
تَزَلَّتْ بِذَلِكَ سُورَةُ الْأَنْعَامِ
وَدَعُوا وَرَاثَةَ كُلِّ أَصِيدٍ حَامِ⁽²⁾

أبدع الشاعر أبياته بعد ان صاغ نظرية العباسيين في الخلافة صياغة فقهية محكمة، فالعُم في الشريعة الإسلامية أحقُّ بوراثة ابن أخيه من ابناء البنات، وهكذا فانه يضيف الشرعية على خلافة بني العباس لأنهم ظفروا بحقهم الذي يؤديه القرآن الكريم، اما العلويون فإنهم راحوا يطالبون بإرث النبي (ﷺ) ويدّعون أحقيتهم بالخلافة⁽³⁾. وعلى هذا النهج مضى مضى شعراء آخرون يدافعون عن دعوة العباسيين وشرعية خلافتهم مسخرين الخطاب الديني لإظهار إبداعهم من خلاله في نصره هذه الدعوة.

المبحث الثاني – مراثي آل البيت

أنّ نكبة آل البيت وما حلّ بهم من قتل وتشريد في العصر الأموي كانت دافعاً مهماً لكثير من الشعراء في مدحهم وبكاء مقاتلهم، يضاف إلى ذلك الصراع الذي حدث بين العباسيين والعلويين حول الخلافة وأحقيتها. ولما قضى العباسيون على منافسة العلويين لهم استمر الشعراء يتشيعون للإمام علي (عليه السلام) وآل بيته ويترحمون على قتلاهم ويثيرون الاسى والحزن بما يصفونه في قصائدهم من الظلم الذي نزل بهم وانتزاع الخلافة منهم مع انهم في نظرهم أحقُّ بالخلافة من العباسيين⁽⁴⁾.

(1) ينظر العصر العباسي الأول: 299.

(2) شعر مروان بن أبي حفصة: 104.

(3) ينظر العصر العباسي الأول: 229، وينظر التيار الإسلامي في شعر العصر العباسي الأول: 331.

(4) ينظر اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 47 – 48.

فراح شعراؤهم يبدعون في المعاني التي ذكرناها ينضاف إليها هجاء الخلفاء العباسيين وكان دعبل الخزاعي (ت 246هـ) أجراً شعراء الشيعة وأشدّهم هجاءً على الخلفاء إذ هجا الرشيد والمأمون والمعتصم⁽¹⁾. فمن انتاجه معاني الهجاء عنده قوله في الرشيد: (من البسيط)

قَبْرَانِ فِي طُوسٍ: خَيْرُ النَّاسِ كُلِّهِمْ وَقَبْرُ شَرِّهِمْ هَذَا مِنَ الْعِبَرِ!
مَا يَنْفَعُ الرَّجْسَ مِنْ قَرَبِ الرَّكِيِّ وَلَا عَلَى الرَّكِيِّ بِقَرَبِ الرَّجْسِ مِنْ ضَرَرِ
هِيَاهُ كُلُّ امْرِءٍ رَهْنٌ بِمَا كَسَبَتْ لَهُ يَدَاهُ، فَخُذْ مَا شِئْتَ أَوْ فُذِرْ⁽²⁾

يريد الشاعر بالقبرين قبر هارون الرشيد، وقبر علي بن موسى الرضا، ووضح ان الشاعر لم ينتج معانيه في الهجاء بذكر صفات ذميمة في المهجو أو صفات حميدة في الممدوح ولا بذكر مسوغات تبرر هذا الهجاء أو المديح بل استمد من قضية تجاور هذين القبرين فكرة هذه القصيدة ليذم الخليفة دونما ذنب إلا لأنه دفن إلى جانب الإمام الذي أحبّ فغياب الموضوعية في مثل هكذا إبداع يظهر الذاتية قوية دافعها في نفس الشاعر تعصبه لمذهبه ولا شيء سواه. بينما نجده في قصيدته الثانية المشهورة التي لونها الشاعر بكل الآراء والعقائد التي تخص مذهبه من مدح لآل بيت النبوة وتعداداً لمناقبيهم ورثاءً وتوجعاً لما أصابهم من ظلم وأذى، إلى مهاجمة خصومهم وهجائهم⁽³⁾. فهو يقول: (من الطويل)

مَدَارِسُ آيَاتٍ خَلَّتْ مِنْ تِلَاوَةٍ وَمَنْزِلٌ وَحْيٍ مُقْفَرُ الْعَرَصَاتِ
لَا لِرَسُولِ اللَّهِ بِالْخَيْفِ مِنْ مَنِيٍّ وَبِالرُّكْنِ وَالتَّعْرِيفِ وَالْجَمَرَاتِ
دِيَارُ عَلِيٍّ وَالْحُسَيْنِ وَجَعْفَرٍ وَخُمْزَةِ وَالسَّجَّادِ ذِي الثَّنَائَاتِ
فِيَا وَارِثِي عِلْمِ النَّبِيِّ وَآلِهِ عَلَيْكُمْ سَلَامٌ دَائِمُ الثَّنَفَاتِ⁽⁴⁾

أبداع الشاعر في الاستهلال بهذه القصيدة لاختيار ما يبعث في النفس الحزن والاسى على منازل خلت من أهلها فكيف إذا كان أهلها هم آل بيت النبي (ﷺ) بعد ان اصابهم القتل والتشريد وما عاد صوت القرآن يُرْتَلُّ في تلك المنازل التي وصفها بالمدارس لانها هي التي علّمت الناس اصل هذا الدين ويرى الشاعر ان أصحاب مذهبه هم اولى بان يرثوا هذا العلم عن النبي وآله لاسيما (خاصة الخاصة) ولعلّه يُلَمِّحُ إلى الامام علي بن أبي طالب (ﷺ) على انه هو من خُصَّ بعلم رسول الله ولا احد سواه.

وأنّ التحية والسلام لاينعقد إلّا لهم. لذا فهو يعلن حبه لهم كونهم نبراس الهداية والرشاد وهم القدوة الحسنة فهو لا يملك إلا موالاتهم وتقديم فروض الطاعة لهم لذيقول:

(1) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 201.

(2) ديوان دعبل بن علي الخزاعي: 83.

(3) ينظر التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول: 211.

(4) ديوان دعبل بن علي الخزاعي: 52 – 53.

مَلَامَكَ فِي أَهْلِ النَّبِيِّ فَإِنَّهُمْ
أَحْبَايَ مَا عَاشُوا وَأَهْلُ ثِقَاتِي
فِيَا رَبِّ زِدْنِي مِنْ يَقِينِي بِصِيرَةٍ
وَزِدْ حُبَّهُمْ يَا رَبِّ فِي حَسَنَاتِي⁽¹⁾

ثم ينتقل إلى صورة أخرى وهي التنديد باعدائهم الذين سلبوهم إرثهم وحقهم في الحياة، في إشارة إلى بني أمية وينفذ إلى وصفهم من خلال رسم صورة لنسائهم المنعمات في القصور، ليقابلها بصورة نساء آل النبي اللواتي اضناهن الجوع وألم بهن التعب، والنصب، وهن يسكنن الفلوات إذ يقول:

بَنَاتُ زِيَادٍ فِي الْقُصُورِ مَصُونَةٌ
وَأَلْ رَسُولِ اللَّهِ فِي الْفَلَاوَاتِ
دِيَارُ رَسُولِ اللَّهِ أَصْبَحْنَ بَلَقَعًا
وَأَلْ زِيَادٍ تَسْكُنُ الْحَجَرَاتِ

وَأَلْ رَسُولِ اللَّهِ تُذْمَى نَحْوُهُمْ
وَأَلْ زِيَادٍ أَمْنُوا السَّرَبَاتِ⁽²⁾
وَأَلْ زِيَادٍ غُلِظَ الْقَصَرَاتِ⁽³⁾

ان هذه القصيدة عبارة عن لوحات من الحزن والألم والحرقة، لوحات متحركة «اعتمد الشاعر توجيه سهام الفاظها الشعرية المتفجرة إلى المتلقي كي يوجج أوار عواطفه»⁽⁴⁾، نحو قضية يرى الشاعر انها شرعية مطلقة وليست مطالباً يسعى للحصول عليه، لان «ما تأسس عليه العمل الإبداعي هو حالة من الإثبات لأحقية آل البيت بالحكم، أو الإمامة»⁽⁵⁾. التي يعلل الشاعر نفسه ويؤملها بخروج خارج من آل البيت يقوم على اسم الله، الله، يملأ الأرض عدلاً كما ملأت جوراً ويضع الحق موضعه⁽⁶⁾.

ولعل قصائد شعراء الشيعة تدور في أغلبها حول هذا المحور العقيدي وتتخذ من المرجعيات الأساسية التي قام عليها هذا المذهب مكونات شعرية لديهم ونجح معظمهم في تشكيل لحمة بين هذه المرجعيات فأبدعوا قصائد كثيرة استقطبوا بها عواطف المتلقين من خلال شرح مأساة آل البيت والظلم الذي لحق بهم.

(1) نفسه: 56.

(2) السرب: المال الراعي: أي الابل وقيل الماشية كلها. ينظر لسان العرب: مادة (سرب) ..

(3) ديوان دعبل (الاميوني): 57 ، والقصرة: أصل العنق. ينظر لسان العرب: مادة (قصر) ..

(4) الخطاب الديني في الشعر العباسي: 80.

(5) نفسه: 80.

(6) ينظر دعبل بن علي الخزاعي شاعر آل البيت: 87.

المبحث الثالث: المعتزلة

بعد ان انفتحت الدولة العربية على حضارات جديدة لها من العلوم والفنون ما لم تكن تعرفه العقلية العربية البسيطة. تفتحت هذه العقلية على حركة فكرية وفلسفية ودينية واسعة فراح كثير ممن اعتنقوا الإسلام وهم يحملون في اذهانهم آثاراً قديمة من غير الإسلام يحاولون اخضاع النظريات الدينية لحكم العقل وهي بلا ريب نتيجة منطقية لاحتكاك الفلسفة بالدين⁽¹⁾.

ظهرت كثير من الفرق، لكن أكثرها استجابة لما صُبَّ في وعاء الثقافة الإسلامية من الفكر اليوناني ومن المنطق فرقة من المتكلمين المسلمين هم المعتزلة، الذين قلدوا رجال الأديان الأخرى في احتجاجهم لاديانهم بالفلسفة والمنطق⁽²⁾. اما سبب التسمية بالمعتزلة فالغالب فيه أنَّ (واصل بن عطاء) (ت 131هـ) الذي أصبح فيما بعد زعيم هذه الفرقة اختلف مع استاذة (الحسن البصري) (ت 110هـ) حول حكم مرتكب الكبيرة فاعتزل مجلسه وصار إلى إحدى اسطوانات المسجد يقرر ما اجاب به على جماعة من اصحاب (الحسن) فقال (الحسن البصري): اعتزل عنَّا واصل فسمي هو واصحابه بالمعتزلة⁽³⁾.

ان تعقد مستويات التفكير بسبب تسرب كثير من نظريات الحكمة اليونانية إلى العقلية الإسلامية دفع طائفة من الناس ممن استهوتهم هذه النظريات - ومنهم المعتزلة - إلى الابتعاد عن بساطة المعتقد الديني لديهم فراحوا يفكرون في قضايا فلسفية منها مسألة خلق القرآن ومسألة صفات الله وحرية الارادة، وقدم العالم، وكيفية المعاد، وما شاكل ولا يفهم من ذلك «ان المعتزلة أدخلوا الفلسفة اليونانية في العقيدة الإسلامية، بل الأمر لم يتجاوز تأثيرهم بوسائل التفكير ومناهجه التي اصطنعتها هذه الفلسفة»⁽⁴⁾.

وإذا نظرنا في الدعائم التي قامت عليها هذه الفرقة لوجدنا أنها دينية بحتة في ظاهرها تقوم على: التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والامر بالمعروف والنهي عن المنكر⁽⁵⁾. لكن ذهب بعضهم إلى ان كلام (واصل) بشأن مرتكب الكبيرة وإنزاله إياه منزلة الفاسق إنما يفسر من خلال المنهج السياسي للحكومة العباسية⁽⁶⁾.

ويرى الكاتب ان هذا الرأي مقبول نوعاً ما إذا ما نظرنا إلى فكر المعتزلة الذي يؤطره الإطار الديني وقد تدخل في كثير من قضايا العصر السياسية فقد تدخل المعتزلة في الأحداث والمشاكل التي وقعت بين المسلمين فعلى سبيل المثال تدخلوا في قضية الخلافة، وكان لهم رأيهم في تلك القضية مثل ما كان للخوارج والشيعة والمرجئة أراؤهم المختلفة

(1) ينظر امراء الشعر العربي في العصر العباسي: 72 - 73.

(2) ينظر في الأدب العباسي الرؤية والفن: 192.

(3) ينظر الملل والنحل: 1/ 55.

(4) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 192.

(5) ينظر مروج الذهب ومعادن الجوهر: 6/ 20 - 23.

(6) ينظر في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 195.

فيها، كما يؤكد ذلك مكانة المعتزلة الكبيرة لدى الخلفاء العباسيين فكان (عمرو بن عبيد) وهو صديق (واصل) ورفيقه في دعوته واعظاً للمنصور وكان (المنصور) - على جبروته - يبكي بين يديه⁽¹⁾، فلما مات عمرو بن عبيد رثاه الخليفة المنصور (ت 158هـ)، قال ابن ابن خلكان (ت 681هـ): «لا يسمع بخليفة رثى من دون سواه»⁽²⁾، إذ قال المنصور فيه: (من الكامل)

صَلَّى إِلَهٌ عَلَيْكَ مِنْ مَتَوَسِّدٍ قَبْرًا مَرَرْتُ بِهِ عَلَى مُرَّانٍ
قَبْرًا تَضُمَّنْ مُؤْمِنًا مَتَحَنَفًا صَدَّقَ إِلَاهَهُ وَدَانَ بِالْقُرْآنِ
فَلَوْ أَنَّ هَذَا الدَّهْرَ أَبْقَى صَالِحًا أَبْقَى لَنَا عَمْرًا أَبَا عُثْمَانَ⁽³⁾

بقي لنا ان نعرف الخطوط العريضة للمبادئ التي قامت عليها هذه الفرقة لأنها محور هذه الحركة ومن ثم لننظر في نتائجهم الشعري ومدى اثر تلك المبادئ الدينية التي رفعوها شعاراً لهم في إبداعهم الشعري - إن كان لنا ان نعدّه في مصافي إبداع ذلك العصر -

فالتوحيد هو المرتكز الذي قامت عليه دعوة المعتزلة لأن «المعتزلة منذ ان تكون مذهبهم وهم يحملون على عواقبهم عبء الدفاع عن الدين الإسلامي وعن عقيدة التوحيد، ويقفون بحرارة في وجه الديانات التي تعتقد بوجود أكثر من إله»⁽⁴⁾. كما تبنى المعتزلة فكرة العدل الرباني القائمة اصلاً لكنهم رفعوا هاتين الفكرتين شعاراً لهم فصار يطلق على أصحاب هذه الفرقة «أهل العدل والتوحيد»⁽⁵⁾.

وان كان العدل أصل التوحيد عند المسلمين فان المعتزلة قد وضعوا فروعاً لهذا الأصل كعادتهم في فلسفة الاشياء فقالوا بقضيتي: الخير والشر واصلهما في الوجود. اما مقولة الوعد والوعيد ففهموها: أن الله سبحانه لا بد ان يفي بما وعد به المؤمنين المتقين من ثواب وان يُنجز ما أوعد به المذنبين من عقاب ثم فرغوا من قضية الوعد والوعيد، قضية حكم المؤمن حين يرتكب كبيرة وهي ما تسمى المنزلة بين المنزلتين - وهذه القضية هي التي كانت السبب في اعتزالهم - فسألوا هل ان مرتكب الكبيرة يُخرج من الملة فيصبح كافراً أم أن له منزلة بين الإيمان والكفر؟

فالفاسق عندهم ليس بمؤمن كما انه ليس بكافر مطلقاً «لان الشهادة وسائر اعمال الخير موجودة فيه لا وجه لإنكارها، لكنه إذا خرج من الدنيا على كبيرة من غير توبة فهو من أهل النار خالداً فيها»⁽⁶⁾، ولهذا فقد دعا (إبراهيم النظام)^(*)

(1) ينظر نفسه: 195.

(2) وفيات الاعيان: 462/3.

(3) الأبيات في البيان والتبيين: 64 / 2.

(4) ادب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري: 123.

(5) دفاتر عباسية: 23.

(6) ينظر في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 218.

(ت 231هـ) صديقه ابا نواس إلى اعتناق مذهبه، ولامه على شرب الخمر والمجاهرة بالعصيان وخوفه عاقبة ارتكابه للكبائر على نحو ما يرى المعتزلة في مرتكب الكبيرة فقال أبو نواس قصيدته التي مطلعها⁽¹⁾: (من البسيط)
دَعْ عَنْكَ لُومِي فَإِنَّ اللّٰمَومَ إِغْرَاءُ وداوني بآلتي كانت هي الداء⁽²⁾

وختمها معرضاً بالنظام ونظريته بهذين البيتين:
فَقُلْ لِمَنْ يَدْعِي فِي الْعِلْمِ فِلْسَفَةٌ حَفِظْتَ شَيْئاً وَغَابَتْ عَنْكَ أَشْيَاءُ
لَا تَحْظَرُ الْعَفْوُ إِن كُنْتَ إِمْراً حَرَجاً فَإِنَّ حَظْرَكَه فِي الدِّينِ إِزْرَاءُ⁽³⁾

يطلب أبو نواس إلى (النظام) ان يترك مقولة أن لا عفو في الآخرة عن المذنبين وانهم خالدون في النار لأنه يناقض مشيئة الله في العفو عنّ يشاء من عباده متى يشاء وكيف يشاء. وان قوله إنما فيه إزرأء بسماحة هذا الدين.
وأما قضية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فاتخذت عندهم موقفاً متشدداً يشبه موقف الخوارج في وجوب استخدام السيف إذا اقتضى الأمر ولم تنفع الوسائل الدعوية الأخرى «ذهب المعتزلة إلى: أن سلّ السيوف في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر واجب إذا لم يكن دفع المنكر إلا بذلك»⁽⁴⁾. ولعل موقف واصل بن عطاء - من بشار بن برد حينما صوب رأي ابليس في تقديم النار على الطين - من ذلك التشدد. حينما قال بشار (من البسيط)

الأرض مظلمة والنار مُشرقة والنار معبودة مذ كانت النار⁽⁵⁾

فما كان من واصل بن عطاء إلا ان قال: «أما لهذا الأعمى المُلحد المشنّف المكتى بأبي معاذٍ من يقتله؟ اما والله لولا أن الغيلة سجية من سجايا الغالية لبعثت إليه من يبعج بطنه على مضجعه ويقتله في جوف منزله»⁽⁶⁾ ولما بلغ هذا القول بشاراً خاف على نفسه القتل فترك بغداد ولم يعد إليها إلا بعد وفاة واصل بن عطاء سنة احدى وثلاثون ومائة للهجرة.

(*) هو إبراهيم بن سيار بن هاني البصري أبو اسحاق، النظام من ائمة المعتزلة (ت 231هـ) واما شهرته بالنظام فاشياعه يقولون انها من اجداته النظم وخصومه انه كان ينظر الخرز في سوق البصرة. ينظر الاعلام: 43/1

(1) ينظر في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 219.

(2) ديوان أبي نواس: 27.

(3) ديوان أبي نواس: 27.

(4) الفصل في الملل والأهواء والنحل: 4/ 132.

(5) ديوان بشار بن برد (عاشور): 4/ 93 ، ومما قاله محقق الكتاب وشارحه: (انه مما نسبوه إليه... ولا اخاله. صحيح النسبة إليه) ينظر نفسه: 4/ 92 ؛ وينظر البيت في البيان والتبيين: 1/ 16 ؛ الكامل في اللغة والأدب: 3/ 142 ؛ وزهر الآداب وثمر الالباب: 2/ 473 ؛ ومعاهد التنصيص: 1/ 297

(6) البيان والتبيين: 1/ 16 .

فانبرى صفوان الأنصاري (ت نحو 180هـ) يرد على (بشار) ذاكراً فضل الأرض على النار مستقصياً كل مزايا الأرض المادية والمعنوية على نحو يدل على ما كان المعتزلة يتمتعون به من ثقافة واسعة ومنوعة⁽¹⁾، إذ يقول: (من الطويل)

زَعَمْتُ بَأَنَّ النَّارَ أَكْرَمُ عُنْصَرًا وَفِي الْأَرْضِ تَحِيًا بِالْحَجَارَةِ وَالزُّنْدِ
وَتَخْلُقُ فِي أَرْحَامِهَا وَأَرْوَمِهَا أَعَاجِيبٌ لَا تُحْصَى بِخَطٍّ وَلَا عَقْدِ
وَفِي الْقَعْرِ مِنْ لُجِّ الْبَحَارِ مَنَافِعُ مِنَ اللَّوْلُؤِ الْمَكْنُونِ وَالْعَنْبَرِ الْوَرْدِ
كَذَلِكَ سِرُّ الْأَرْضِ فِي الْبَحْرِ كُلِّهِ وَفِي الْغِيْضَةِ الْغَنَاءِ وَالْجَبَلِ الصَّلْدِ⁽²⁾

وهكذا يمضي الشاعر في الكشف عن معادن الأرض وفلذاتها ويدعو إلى اتخاذ هذه الطبيعة دليلاً من أدلة وجود الله وقدرته على تدبير هذا الكون بشكل عجيب جعله مسخراً لبني البشر ليعيشوا على هذا الكوكب ويعمروه كما أراد الله عندما استخلف بني آدم في الأرض. وهو ما يذكرنا بكتابات (الجاحظ) المعتزلي.

ثم يعود الشاعر ليهجو بشاراً هجاءً مقذعاً ويدافع عن الخلفاء الراشدين ويرد على بشار مطاعنه فيهم قائلاً:

فِيَا أَبْنَ حَلِيفِ الطِّينِ وَاللَّوْمِ وَالْعَمَى وَأَبْعَدُ خَلْقِ اللَّهِ مِنْ طَرَقِ الرَّشْدِ
أَتَهْجُو أَبَا بَكْرٍ، وَتَخْلَعُ بَعْدَهُ عَلِيًّا، وَتَعْزُو كُلَّ ذَلِكَ إِلَى بُرْدِ
كَأَنَّكَ غَضَبَانٌ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَطَالِبُ دُخْلٍ لَا يَبِيْتُ عَلَى حَقْدِ
رَجَعْتُ إِلَى الْأَمْصَارِ مِنْ بَعْدِ (وَاصِلِ) وَكُنْتُ شَرِيداً فِي التَّهَائِمِ وَالنَّجْدِ⁽³⁾

فالشاعر بعد أن يوجه هجاءه لهذا المتحامل على الدين واهله، باعته الحقد الذي جبلت عليه نفسه ويذكره كيف كان هارباً طريداً عندما توعد (واصل) في حياته بالقتل فما عاد إلا بعد موته ومضى الشاعر يكشف جملة من معتقدات بشار الفاسدة ومن تأثر بهم من اصحاب النحل.

وهكذا فإن المعتزلة مثل ما استخدموا الشعر لبث افكارهم وحججهم فانهم كانوا يردُّون به على مناوئتهم إذ «كان من المعتزلة انفسهم شعراء كثيرون شاركوا في مجال الشعر»⁽⁴⁾. لكن تبقى الصفة الغالبة على شعرهم هي الصفة الدينية فهي مرجعيتهم التي «من الممكن ان تتعدى لتصبح محور الإبداع»⁽⁵⁾.

لكن لا بد لنا من أن نسجل قضية مهمة على إبداع الشعر عند المعتزلة وهي عدم نبوغ شعراء مبدعين ليلبغوا ما بلغه اصحاب الكلام منهم في نثرهم لان النثر يصلح للمجادلة والحجاج واقامة الدلائل والبراهين أكثر من الشعر وهذه القضية مما نبه الجاحظ

(1) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 237 – 238.

(2) البيان والتبيين: 27 / 1.

(3) نفسه: 29 / 1.

(4) العصر العباسي الأول: 415.

(5) الخطاب الديني واثره في الشعر العباسي: 42.

إليه إذ غالباً ما كان يشير إلى فضل المعتزلة في ذلك⁽¹⁾ كما أن: «النشاط الفكري الهائل الذي قام به المعتزلة على مدى ثلاثة قرون، وقد انعكس في ادبهم وكان ابرز ادبهم الجدلي وفي خطبهم منه في أشعارهم ذلك ان الشعر يفقد جوهره حين ينقلب إلى لغة جدلية»⁽²⁾.
ان قضية القديم والحديث وخاصة في الشعر لم تكن بمعزل عن الصراع الفكري بين المعتزلة واهل السنة حول قدم القرآن وأزليته، أو حداثة خلقه فالذين كانوا يفضلون القديم كانوا يرونه الأصل الذي ينبغي ان يحتذى ورفضوا النزعة العقلية المنطقية التي انعكست في أشعار المحدثين⁽³⁾.

مع اننا نجد لبعضهم اشعاراً رقيقة في الغزل وغيره مما ليس له علاقة مباشرة بالمذهب وان كان التأثير بروح المذهب يتسرب خفيه من خلاله مثل أشعار (النظام)⁽⁴⁾، ومنها قوله: (من السريع)
 وشادان يَنْطِقُ بِالظَّرْفِ يَقْصُرُ عَنْهُ مِنْتَهَى الْوَصْفِ
 رَقَّ فُلُو بَزَّتْ سَرَائِيلُهُ عَلَّقَهُ الْجَوُّ مِنَ الْطُفِّ
 يَجْرَحُهُ اللَّحْظُ بِتَكَرُّرِهِ وَيَشْتَتِكِي الْإِمَاءُ بِالطَّرْفِ
 أَفْدِيهِ مِنْ مُغَرٍّ بِمَا سَاعَتِي كَأَنَّهُ يَعْلَمُ مَا أُخْفِي⁽⁵⁾

يحمل هذا الشعر شيئاً من اللطافة وليس فيه جدل ولا حجاج لكن فيه روح المعتزلة في توليد المعاني لان المعتزلة قد اثروا بفكرهم وبمعجمهم الاصطلاحي في منحى كثير من شعراء العصر العباسي⁽⁶⁾. وفي الغالب كان شعرهم معمقاً يُلْفَهُ شي من الغموض يحتاج إلى متلقٍ مثقف كي يصل إلى كُنْه هذه الأشعار بينما كان شعر المجون والزندقة والزهد قد خلق تياراً شعرياً جماهيرياً تغلب عليه البساطة والوضوح أما الاعتزال فقد انتج شعراً عميقاً يتوجه نحو النخبة المثقفة ويتميز بالتعقيد والغموض⁽⁷⁾.

ولعل هذا يفسر لنا ذلك التعقيد والغموض الذي نجده في الإبداع الشعري لأبي تمام الذي واكب الفكر الاعتزالي في عهد المأمون والمعتصم والواثق وهم جميعاً مشهورون بالاعتزال كما اتصل بوزيرهم الاعتزالي الخطير احمد بن أبي داود^(*) فهذا كله فضلاً عن أن ابا تمام كانت قد نضجت الظاهرة البديعية في أشعاره تماماً. فهو وان لم يكن معتزلياً فان إبداعه الشعري تأثر بهذا الفكر ولعل رائيته في فتح عمورية ومصرع الافشين قائمتان على الجدل بين الفكر والإسلام وفق التصور الاعتزالي⁽⁸⁾.

(1) كتاب الحيوان: 402/4.

(2) في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 209.

(3، 4) ينظر نفسه: 214 ، 244.

(5) لم اجد هذه الأبيات في كتب الأدب وهي في الفهرست: 211/1 ؛ وينظر التعليق البذئ لصديقه ابي الهذيل. عليها، كذلك هي في تاريخ بغداد: 623/6 ؛ والمنظم في تاريخ الملوك والامم: 67/11

(6) ينظر في الأدب العباسي (الرؤية والفن): 247.

(7) شعرية التفاوت: 66.

(*) وهو احمد بن ابي داود فرج بن جرير، وابي داود اسمه وكنيته، كان قاضي القضاة للمعتصم ثم الواثق وهو الذي حمل السلطان على امتحان الناس في خلق القرآن. ينظر مختصر تاريخ دمشق: 66/3

(8) ينظر اعادة صياغة البديع: 273.

إن اثر المذهب الكلامي واضح في أشعار أبي تمام كونه كأصحاب هذا المذهب يضحى بوضوح ابداعه الشعري مقابل ان يغذيه بتلك النزعة العقلية الجدلية وما تجلبه من روعة فنية وهكذا فقد اتخذ الشعر تحت تأثير النفوذ الثقافي للاعتزال طريقاً جديداً منتقلاً من مرحلة القبول (طرح دلالات مباشرة واضحة) إلى مرحلة التساؤل (إنتاج بنى محاورة) محاولاً الاستدلال بالعقل في سبيل استخراج أجوبة تنطق بلسان واقع الحاضر الأنبي لا حياة الاقدمين⁽¹⁾. وهكذا صار على الشعراء ان يستوعبوا تلك المسائل الفكرية والفلسفية في ابداعهم الشعري الذي بدت هذه النزعة العقلية واضحة فيه كأبي تمام الذي «يبدو اعتزازه فيها واضحاً خلال نصوصه الشعرية التي تكشف عن تصور للشعر بوصفه صناعة عقلية لا تسلم نفسها كلية للعاطفة. إذ يقول: (من الكامل)

خُذْهَا ابْنَةُ الْفُكْرِ الْمُهَذَّبِ فِي الدُّجَى وَاللَّيْلُ أَسْوَدُ رُقْعَةِ الْجَبَابِ
بُحْرًا ثَوْرَتْ فِي الْحَيَاةِ وَتَنْتَنِي فِي السَّلْمِ وَهِيَ كَثِيرَةُ الْأَسْلَابِ
ويزيدها مَرُّ اللَّيَالِي جِدَّةً وَتَقَادُمُ الْأَيَّامِ حُسْنُ شَبَابِ⁽²⁾

ونستطيع القول ان الفكر الاعتزالي كان له اثر في توجيه ابداع الشعراء إلى المهارات العقلية التي يمتلكها المتلقي ولأسيما أبو تمام «الذي يعكس أسلوبه في تخليق المعنى وضوح التوجه العقلي في الإبداع الشعري»⁽³⁾. هذا الأسلوب لم يعد أبو تمام متفرداً فيه بل كان له تأثيره في المتلقين مما اوجد له انصاراً ومريدين حتى عاد منهجاً في ابداع الشعر يُتَّبَعُ.

المبحث الرابع: نزعة الشعوبية

اتخذت الشعوبية لنفسها اطاراً ظاهرياً يقوم على عنصر المفاضلة بين الاعراق والشعوب - على خلاف الزندقة ذات النزعة الدينية الصريحة المناهضة للإسلام - فالشعوبية «نزعة في العصر العباسي تنكر تفضيل العرب على غيرهم وتحاول الحطّ منهم»⁽⁴⁾، ولا شك ان وراء هذه النزعة اسباب دينية وعقائدية تحاول النيل من الدين الإسلامي الحنيف لكن ليس بصورة مباشرة إنما من خلال الطعن بحمّلة هذه الرسالة وهم العرب مُسَجَّرِينَ ما وَرَدَ في القرآن من اشارة إلى عدم التفريق بين الاقوام والامم بناءً على شرف النسب القبلي أو الجنس أو اللون وذلك بقوله تعالى {وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ}⁽⁵⁾.

وهذه حركة ذكية من هؤلاء ليمرروا كثيراً مما يخفونه من مؤامرات على الدين الإسلامي من خلال هذا الغطاء الاجتماعي الذي وفّره لهم الدين الحنيف الذي سعى إلى

(1) ينظر فاتحة لنهايات القرن: 321، 337..

(2) ديوان أبي تمام (التبريزي): 90/1 - 91.

(3) شعرية التفاوت: 73.

(4) المعجم الوسيط: 484.

(5) سورة الحجرات: الآية 13.

القضاء على المتياز الطبقي لذلك اعتقد كثير من الدارسين بان الشعبوية إنما هي حركة اجتماعية ليس لها عقيدة محددة ولا شعائر معينة يقول الأستاذ احمد امين أن «الشعبوية لم تكن عقيدة محدودة التعاليم لها شعائر معينة كما نقول في المذاهب الدينية»⁽¹⁾. ويعزى ظهور هذه الحركة إلى ثلاثة أسباب⁽²⁾: أولها سبب اجتماعي إذ تدور كل شواهد على استعلاء العرب على الموالي استعلاءً اعتدوا معه بصراحة أنسابهم وشرف أحسابهم وصرفهم إلى هذا الكبر، النصير العظيم الذي أحرزوه بتغلبهم على الفرس والروم فتملكهم الشعور بالسيادة والعظمة «فنظروا إلى غيرهم من الامم نظرة السيد إلى المسود»⁽³⁾. لذلك فإنهم كانوا لا يدعون المولى إلا بالاسم ولا يكونونه بالكنى ولا يمشون معه في الصف ولا يقدمونه في الموكب، أما ثاني الأسباب فهو سياسي في إقصاء الموالي من المركز الحساسة في الدولة، وثالثها اقتصادي تمثل في إهمال الدولة لهذه الطبقة وظلمها من الناحية الاقتصادية.

ينضاف إلى هذه الأسباب سبب مهم يرشح من خلال إبداعهم الشعري لا يجد الكاتب كثير عناء في اكتشافه وهو أن هؤلاء الشعبويين كانت لديهم نزعة تعصب شديدة لقوميتهم وجنسهم وكانوا يحاولون الاستقلالية عن غيرهم من الشعوب، وإن كان هذا الذي ذكرناه ظهر في العصر الأموي لكن الموالي كانوا يكتمون خوفًا من البطش بهم، لكن بقيام الدولة العباسية حصل انفتاح على هذه الطبقة وشاركوا في إدارة الدولة ووزاراتها وحصلوا على مراكز متقدمة فيها ونالوا نوعاً من الإنصاف والمساواة مع العرب، لكن تلك النزعة القوية التي تحدثنا عنها ظلت ماثلة أمامهم فلم يقتنعوا بما ملكوا من مكاسب وازدادت تطلعاتهم غير المشروعة حتى راحوا يعلنون عداؤهم للعرب والانتقاص منهم والازدراء بطرق معيشتهم بعد أن كانوا يكتمون ذلك في أنفسهم.

بل كان الشعراء من العجم يتعصبون للوزراء منهم حين يلون الحكم ققلما وجد شاعر في عصر الرشيد لم يمدح البرامكة لان خزائن الدولة كانت بأيديهم ملأوا منها حجور الشعراء وكان ذلك كله باعثاً في تجويد الشعراء لمدايحهم ومرائيتهم حتى اتوا فيها بالعجب العجائب⁽⁴⁾، كما وجد هؤلاء أن نشر هذه الأفكار مجردة لن يحقق غاياتهم وكان لابد من هدم عادات العرب وإحلال عاداتهم هم بدلاً منها، وكان الشعر بحكم قيمته العليا بين الناس وتأثيره الشديد فيهم وسيلتهم الناجعة لتحقيق مآربهم فتحولوا بالشعر من ميدانه الفني إلى ميدان النزاع الاجتماعي الديني السياسي ممثلاً بالشعبوية⁽⁵⁾.

ولعل الخطر الذي تولد عن هذه الحركة يتمثل في انها «كانت تدعو إلى تفريق الجماعة الإسلامية وتثير الاحقاد والضغائن بين شعوبها»⁽⁶⁾.

(1) ضحى الإسلام: 59 / 1.

(2) الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية: 242.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 95.

(4) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 100.

(5) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 235.

(6) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 97.

فهذا بشار بن برد بعد أن كان يفخر بولائه لبني عقيل صار يتبرأ من هذا الولاء
قائلاً: (من الكامل)

أَصْبَحْتُ مَوْلَى ذِي الْجَلَالِ وَبَعْضُهُمْ مَوْلَاكَ أَكْرَمُ مِنْ تَمِيمٍ كُلِّهَا
مَوْلَى الْعَرِيبِ فَجَدُّ بِفَضْلِكَ فَأَفْخَرُ مَوْلَاكَ الْفَعَالِ وَمَنْ قُرَيْشِ الْمَعْشَرِ
فَارْجِعْ إِلَى مَوْلَاكَ غَيْرَ مُدَافِعٍ سُبْحَانَ مَوْلَاكَ الْأَجَلِ الْأَكْبَرِ (1)

هكذا يتنازل الشاعر عن ولائه لبني عقيل الذي هو تنازل عن ولائه للعرب مدّعياً لجوئه إلى الله، فهو في عبوديته لله لجأ إلى أقوى حليف مما لا يحتاج بعده إلى حلفاء من القبائل العربية، ومطاعن الشاعر واضحة إذا تجاوزنا هذا المعنى المُبطّن وإلا فما معنى تصغيره (العريب) يريد (العرب) إن لم يكن محاولة للانتقال من هذه الأمة العظيمة التي حملت هذا الدين العظيم الذي يدّعي كذباً الإنتماء إليه بل ان الإبداع الشعري عندهم اتخذ مواقف أكثر جرأة بتضمينهم للمعاني الواضحة التي تفتخر بالفرس والروم وتنتقص من العرب بشكل صريح فهذا بشار يفخر بأجداده الفرس وأحواله الروم منتقصاً من العرب من خلال موازنته بين الحضارتين الفارسية والعربية. قائلاً: (من مجزوء الرجز)

هَلْ مِنْ رَسُولٍ مُخْبِرٍ عَنِّي جَمِيعَ الْعَرَبِ
مَنْ كَانَ حَيًّا مِنْهُمْ وَمَنْ تَوَى فِي الثُّرُبِ
جِدِّي الَّذِي أَسْمُو بِهِ كَسْرِي، وَسَاسَانُ أَبِي
وَقِصَصُ خَالِي إِذَا عَدَدْتُ يَوْمًا نَسَبِي
كَمْ لِي وَكَمْ لِي مِنْ أَبٍ بِنَاجِيهِ مُعْتَصِبِ
أَشْوَسَ فِي مَجْلِسِهِ يُجَنِّئِي لَهُ بِالرُّكْبِ
يَسْعَى الْهَبَانِيقُ لَهُ بَأْنِيَاتِ الْذَهَبِ (2)
لَمْ يُسَقِّ أَقْطَابَ سِقَى يَشْرِبُهَا فِي الْعَلَبِ (3)
وَلَا حُدَا قَطَطَ أَبِي خَلَفَ بَعِيرٍ جَرَبِ
وَلَا أَتَى حَنْظَلَةَ يَنْقُبُهَا مِنْ سَغَبِ

(1) ديوان بشار بن برد: 4 / 75 - 76.

(2) الهبانيق: مفردا هبنق: الوصيف (أو الخادم). ينظر لسان العرب: مادة (هبنق).

(3) الاقطاب: جمع قطيب وهو الشراب الممزوج، والقطب المزج والخلط. ينظر لسان العرب: مادة (قطب).

يخبطه بالخشب (1)
منضضاً بالذنب
أكلت ضرب الحزب (2)

ولا أتسى غرطاً
ولا شـ...ينا ورلاً
ولا تقصّ عث ولا

بلغ حقد الشاعر على العرب حداً صار يطلق نداءه ليس للأحياء منهم بل للأموات الذين ثووا تحت التراب، بأنه ذو حسب عالٍ وشرف عظيم بانتسابه إلى أجداده الفرس وأخواله الروم ممثلين بشخصي كسرى وقيصر فأباؤه من الأكاسرة لا يدخل عليهم الداخل إلا جئواً على ركبتيه، ويسقيهم الخدم شرابهم بأواني الذهب فهو يرسم صورة مُثبِّرة لحضارة الفرس فهم ليسوا كالعرب الذين صوّرهم بدواً متخلفين يعيشون في الصحراء القاحلة المجذبة، يتبعون إبلهم العجفاء الجرباء، همُّهم الحصول على حنظلة أو عرْفطة يطفنون بها ظمأهم أو ورل أو ضَبَّ يسئون به رمقهم وهكذا فإن الشعوبية التي ظهرت «بداية للرّد على ما كان يلقاه الموالي من عصبية الدولة الأموية تطورت فأصبحت فخراً بالأعجمية وعيباً على العرب» (3) وذلك في زمن العباسيين الذين صار الشعراء يفخرون بأصلهم الأعجمي ليس أمام العامة منهم بل أمام الخلفاء أيضاً.

يروى صاحب الأغاني دخول (بشار) على (الخليفة المهدي)، وقد عرف ثورته على العرب وشعوبيته فقال له (المهدي) فيمن تعتد يا بشار؟ فردّ عليه بشار: اما اللسان والزّي فعربيان وأما الأصل فعجمي... فسأله المهدي فمن أي العجم أصلك؟ فقال من أكثرها في الفرسان، وأشدها على الأقران أهل طخارستان (4).

فأين من هذا الموقف الذي يُصوّر حرية تعبير العناصر الأعجمية عن أنفسهم في هذا العصر عن موقف الخلفاء الأمويين مثل (هشام بن عبد الملك) الذي أمر بنفي الشاعر (إسماعيل بن يسار) حين افتخر أمامه بأبائه الفرس بينما شعراء الموالي في العصر العباسي نجدهم وقد أصبحت لهم فسحة من الحرية للتعبير عن أنفسهم والدليل تلقى أشعارهم والتفاعل معها. إلا أنهم لم يقتنعوا بذلك كما ذكرنا بل راحوا يقومون بتثقيف الموالي وتوعيتهم بعنأ لشخصياتهم وتنشيطاً لكيانهم ودعوتهم للتمسك بتراثهم (5).

ليس ذلك فحسب بل راح بعضهم يطلب من بني هاشم جميعاً إن يبادروا بخلع أنفسهم بأيديهم والعودة من حيث خرجوا من بادية الحجاز لرعي الأغنام وأكل الضب، فهذا الشاعر

(1) العرْفطة: شجر خبث الريح له اوراق عريضة وهو من اخبث المراعي. ينظر لسان العرب: مادة (عرْفط).

(2) ديوان بشار بن برد (عاشور): 1/ 389 - 391.

(3) تاريخ الشعر في العصر العباسي: 46- 47.

(4) ينظر الأغاني (سمير جابر): 130/3 ؛ وينظر معاهد التنصيص: 290/1.

(5) ينظر صراع الحضارات واثره في الشعر العربي: 70 - 71.

المتوكلي(*) (ت هـ) الذي اتخذه المتوكل نديماً له وإليه أنتسب يعلن شعوبيته الصارخة من قلب يمتلئ حقداً وحنقاً على العرب داعياً إلى القصاص منهم. قائلًا: (من المتقارب)

وَحَانِزِ إِرِثِ مَلُوكِ الْعَجَمِ	أَنَا ابْنُ الْأَكَاكِمِ مَنْ نَسَلِ جَمِ
فَمَنْ نَأَمَ عَنْ حَقِّهِمْ لَمْ أُنَمِ	وَطَالِبُ أَوْتَارِهِمْ جَهْرَةً
هَلُمُّوا إِلَى الْخُلْعِ قَبْلَ النَّدَمِ	فَقُلْ لِبَنِي هَاشِمٍ أَجْمَعِينَ
لَأُكْمِلَ الضُّبَابَ وَرَعِّي الْعَنَمِ	فَعُودُوا إِلَى أَرْضِكُمْ بِالْحَبَازِ
بِحَدِّ الْحَسَامِ وَصَرْفِ الْقَلَمِ ⁽¹⁾	فَبَانِي سَاعِلُو سَرِيرِ الْمَلُوكِ

المعاني التي طرقها الشاعر واضحة بينة، لكنَّ العجب كيف تصدر من شاعر مثل المتوكلي الذي ينتسب إلى خليفة عربي من بني هاشم وهو (المتوكل) وكيف تلقى الخليفة تلك الأشعار بالرضا والقبول وهي تحمل ما تحمله من مطاعن وتحريض على زوال خلافته وخلافة آبائه.

ومثلما كانت الشعوبية دافعاً لإبداع كثير من شعراء ذلك العصر فإن الرد على معاني الشعوبية كانت دافعاً لكثير منهم كما فعل الشاعر أبو الأصبع محمد بن يزيد الحِصْنِيّ^(**) (ت) في قصيدته التي يَرُدُّ فيها على قصيدة عبد الله بن طاهر التي يفخر فيها بأبيه طاهر بن الحسين ويذكر شجاعته⁽²⁾. مصوراً قتله للأمين بقوله: (من المديد)

وَأَبِي مَنْ لَا كَفَاءَ لَهُ	مَنْ يَسَامِي مَجْدَهُ قَوْلُوا
طَحَنَ الْمَخَالِوَعُ كَلْكَلَهُ	وَحَوَالِيَهُ الْمُقَاوِيلُ
فُطِعَتْ عَنْهُ تَمَانِيُهُ	وَهُوَ مَرْهُوبٌ وَمَأْمُولُ ⁽³⁾

فقال الحِصْنِيّ معارضاً: (من المديد)

لَا يَزْعُوكِ الْقَالُ وَالْقِيلُ كُلُّ مَا بُلِّغَتْ تَهْوِيلُ

(*) هو إبراهيم بن ممشاذ أبو اسحاق المتوكلي الاصبهاني، وكان من رستاق جي، من قرية اسيجان فخرج إلى العراق وكتب للمتوكل ثم صار من ندمائه فسمي المتوكلي ينظر معجم الأدباء: 128/1 – 129 ؛ وينظر الوافي بالوفيات: 96/6

(1) معجم الأدباء: 129/1.

(**) هو محمد بن يزيد بن مسلمة بن عبد الملك بن مروان بن الحكم ابو الاصبع الحصني، كان ينزل حصن مسلمة بديار مُضَر فنسب إليه، قال ابن المرزبان شاعر محسن، مدح المأمون وهجا عبد الله بن طاهره. ينظر الوافي بالوفيات: 43/5 ؛ وينظر معجم الادباء: 1632/4

(2) ينظر طبقات الشعراء: 299.

(3) ديوان الحصني: 53 – 57.

إِذْ عَدِمْتُ الْعَذْلَ فِيكَ وَإِذَا أَنَا فِيكَ الذَّهْرُ مَعْدُولُ
أَيُّهَا النَّازِي مَطِيئَتُهُ لِأَغَالِيظِكَ تَحْصُلُ مَا لَمَّا قَدْ قَلَّتْ تَحْصِيلُ
قَاتِلُ الْمُخْلُوعِ مَقْتُولُ وَدَمَ الْقَاتِلِ مَطْلُولُ
بِأَخِي الْمُخْلُوعِ طُلَّتْ يَدَا لَمْ يَكُنْ فِي بَاعِهَا طُولُ
وَبِنَعْمَاهُ التِّي سَلَفَتْ فَعَلَتْ تِلْكَ الْأَفَاعِيْلُ⁽¹⁾

انبرى الشاعر يدافع عن الخليفة الأمين الذي تعرض لمؤامرة كبيرة انتهت بقتله على أيدي هؤلاء الشعبويين فراح عبد الله بن طاهر يصور ذلك ويفخر به فما كان من الحِصْنِي إِلَّا إن عارضه وردَّ عليه معانيه بقصيدة من نفس البحر تذكرونا بالنقائض في العصر الأموي صَوَّرَ فيها الشاعر قتل هذا الخليفة بأنه غدرٌ وجحود بالفضل والنعمة التي أولاها إياهم ويذكرهم بمصير القاتل ألا وهو القتل ثم ينكر عليهم اعتدادهم بأنفسهم وزهوهم بها، وذلك بعد أن «بلغ النفوذ الفارسي مبلغه فالبلاط فارسي والوزراء فرس والقواد أغلبهم فرس والحضارة فارسية»⁽²⁾. ثم اتخذت تلك الشعبوية شكلاً أشد تأثيراً في عصر البرامكة إذ ازداد تأثر الشعراء بالحضارة الفارسية المادية مما دفع بالشعراء إلى التمرد على التقاليد العربية الإسلامية.

المبحث الخامس: الزهد والتصوف

كان لظاهرة المجون التي عمّت المجتمع العباسي الأثر الكبير في ظهور ما يمكن عدّه ردة فعل طبيعية على تلك الظاهرة إذ لجأ كثير من الناس إلى المساجد هروباً من الواقع المرير الذي اصطبغ به ذلك العصر وكان الباعث الديني قوياً حاضراً في رفض هذا الواقع فضلاً عن الأسباب السياسية والاجتماعية الأخرى مثل الاستبداد السياسي والتباين الطبقي وإلى ذلك أشار الدكتور محمد مصطفى هدارة بقوله «إن الدافع الديني للزهد ليس الدافع الوحيد بل لقد اختلط بعوامل سياسية واجتماعية وربما اقتصادية»⁽³⁾.

لكن لا يمكن بحال من الأحوال الحكم على المجتمع العباسي بأكمله بأنه مجتمع مُنَحَّل أسلم نفسه للإلحاد والشهوات بل كانت موجة الزندقة والإلحاد في طبقة محدودة من الناس كان جمهورها من الاعاجم مثل ما كانت موجة المجون خاصة بالمترفين ومن حولهم من

(1) نفسه: 53 - 57.

(2) المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر الأول: 200.

(3) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 288.

الشعراء والمغنين، أمّا عامة الشعب فانها لم تكن تعرف زندقة ولا مجوناً وكانت تعيش على الكفاف وهي أبداً ساخطة على ما تراه من جموح الأهواء والإمعان في المجون⁽¹⁾.
«وإذا كانت حانات الكرخ ودور النخاسة والمقنين به أكتظت بالجواري والإماء والقيان والمغنين، فإن مساجد بغداد كانت عامرة بالعبد والنساء وأهل التقوى والصلاح، وكان في كل ركن منها حلقة لواظ يذكر بالله واليوم الآخر وما ينتظر الصالحين من النعيم المقيم والعاصين من العذاب والجحيم»⁽²⁾.

وإذا كان الزهد في الشيء يعني الرغبة عنه والانصراف إلى غيره، فإن شعر الزهد هو ذلك الشعر الذي يحث على عبادة الله وطاعته ويصور هوان الدنيا وما فيها من نعيم وينعى على أولئك المخدوعين المنصرفين إلى الدنيا تاركين الآخرة، كما يصور شهوات النفس الجامحة التي تتحرف بالإنسان عن الطريق المستقيم، وهو ليس ذلك الشعر الذي ينفر من الدنيا والنظر إليها نظرة تشاؤم وكآبه ويأمر بالقعود عن العمل لأن ذلك يخالف فكرة الإسلام الحقيقية عن الحياة وديمومتها⁽³⁾. وان كان لهذا الشعر أوليات بسيطة في الشعر الأموي فإنه يعد من الأغراض الجديدة للشعر العباسي وكان له شعراؤه الذي أبدعوا بوحى من تلك المعاني الزهدية فهذا عبد الله بن مبارك (ت 181هـ) وان كان غالباً ما ينفر من الدنيا، ولكن ليس معنى ذلك انه كان ميالاً للاعتزال والانقطاع للنسك والعبادة بل خط لنفسه منهجاً آخر ومن ذلك قوله: (من الكامل)

يَا عَابِدَ الْحَرَمِينَ لَوْ أَبْصَرْتَنِي	لَعَلَّمْتُ أَنَّكَ فِي الْعِبَادَةِ تَلْعَبُ
مَنْ كَانَ يَخْضِبُ جِيدَهُ بِدُمُوعِهِ	فَنَحُورُنَا بِدُمَانِنَا تَتَخَضَّبُ
أَوْ كَانَ يَتَعَبُ خَيْلَهُ فِي بَاطِلٍ	فَقُيُولُنَا يَوْمَ الصَّبِيحَةِ تَتَعَبُ
رِيحُ الْعَيْرِ لَكُمْ وَنَحْنُ عَيْرُنَا	وَهَجُ السَّنَابِكِ وَالْغُبَارُ الْأَطْيَبُ ⁽⁴⁾

فهذا النداء الذي وجهه عبد الله بن المبارك لعابد الحرمين إنما هو موجه إلى أولئك الذي اتخذوا من التنسك والانقطاع إلى العبادة وملازمة المساجد، عاكفين فيها لا يبرحونها ليلاً ولانهاراً يحاول ان يقرر ان هناك عبادة اسمى منها مرتبة وهي العمل في سبيل هذا الدين ولاسيما الجهاد وهو السبيل الذي سلكه الشاعر فان كان هؤلاء العباد يخضبون نحورهم بدموعهم فإنه ومن نهج منهجه من المسلمين يخضبون نحورهم بدمائهم والتي هي بلا شك اعلى من الدموع.

ان ابنيات عبد الله بن مبارك هذه تجرنا للحديث عن اتجاهين اساسيين للزهد في العصر العباسي استلهم الشعراء منهما إبداعهم الشعري فاتجاه زهدي اسلامي خالص نستطيع القول انه معتدل فهو لا يرفض الدنيا بل يدعو إلى الاعتدال في طلبها وإصلاحها

(1) ينظر العصر العباسي الأول: 83 ؛ وينظر اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 78.

(2) العصر العباسي الأول: 84.

(3) ينظر اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 79.

(4) لم اجد الأبيات في كتب الأدب وهي في كتب التاريخ منسوبة إلى عبد الله بن المبارك. ينظر تاريخ

الإسلام. ووفيات المشاهير والاعلام: 240/12 ؛ والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: 103/2

لأنها الطريق إلى الآخرة فصلاح الدنيا يعني صلاح الآخرة واتجاه زهدي آخر وهو زهد الزنادقة الذين اعتنقوا المانوية فكانوا زهاداً من جهة معتقداتهم وافكارهم ومنهم صالح بن عبد القدوس المقتول على الزندقة⁽¹⁾. وكان صالح بن عبد القدوس على زندقته يكثر من الترغيب عن الدنيا والزهد فيها ولا ينهى يذكر الموت والقبر، وبعباب ابن المعتز مما يروى عنه من زندقته ويذكر بعض أشعاره في الزهد⁽²⁾ مثل قوله: (من الطويل)

وَلَيْسَ بَعْجُزَ الْمَرْءِ إِخْطَاؤُهُ الْغِنَى وَلَا بَاحْتِيَالِ أَدْرَكَ الْمَالُ كَاسِيَهُ
وَلَكِنَّهُ قَبْضُ الْإِلَهِ وَيَسْطُهُ فَلَاذَا يُجَارِيهِ وَلَا ذَا يُغَالِبُهُ
إِذَا كَمَلَ الرَّحْمَنُ لِلْمَرْءِ عَقْلَهُ فَقَدْ كَمَلَتْ أَخْلَاقُهُ وَمَنَاقِبُهُ⁽³⁾

ولسنا أقل عجباً من ابن المعتز فالناظر في هذا النص الشعري يقرأ فيه إيمان الشاعر التام بتقدير الله سبحانه وتعالى للرزاق فلا حيلة في الرزق وعلى الإنسان أن يرضى بما قسمه الله له فربما عوض الله قلة الرزق للإنسان بتمام عقله ورجاحته وهذه من أعظم النعم. فالعجب كيف تصدر مثل هذه المعاني الإسلامية عن شخص يتهم بالزندقة ويقتل عليها! ارتفعت موجة النسك وصار لهؤلاء النساك صوامع يرابطون فيها، ثم أخذت تنبثق بينهم مقدمات نزعة التصوف التي يقول ابن خلدون فيها: «أصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد في ما يُقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاماً في الصحابة والسلف فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخاطبة الدنيا اختصَّ المقلوبون على العبادة باسم الصوفيّة أو المتصوفة»⁽⁴⁾.

ومن هؤلاء رابعة العدوية (ت 180هـ) التي برزت عندها قصائد الحب الإلهي بما يوحي بالتحول من الزهد إلى التصوف في تلك المرحلة كقولها: (من المتقارب)

أَحْبَبُّكَ حُبِّينَ حُبُّ الْهَوَى وَحُبُّ لَأَتَّكَ أَهْلٌ لَذَاكَ
فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الْهَوَى فَشَغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ فَكَشَفَكَ لِلْحُبِّ حَتَّى أَرَاكَ
فَلَا الْحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي وَلَكِنْ لَكَ الْحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَ⁽⁵⁾

قبل أن نحلل هذه الأبيات علينا أن نقر أنه من الصعوبة بمكان التصدي للمعاني التي يبدعها الشعراء المتصوفون لأنه وكما يقول محمد بن عبد الجبار النفري: «كلما اتسعت

(1) ينظر العصر العباسي الأول: 87.

(2) ينظر طبقات الشعراء: 91 وما بعدها.

(3) ديوان صالح بن عبد القدوس: 128.

(4) ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر (مقدمة ابن خلدون): 611/1.

(5) ديوان رابعة العدوية وأخبارها: 85.

الرؤيا ضاقت العبارة»⁽¹⁾. كما ان الإبداع الشعري عندهم له معنيان ظاهر وباطن فخيالهم اوسع ما يكون فهو يصل إلى أعماق الأشياء ويجوب دواخلها... قاصداً أعماق الذات باحثاً عن الأبدى والخالد فيها وقد يكون ذلك هو ما رمى اليه محي الدين بن عربي حين قال: (من الطويل)

وَمَا الْوَجْهَ إِلَّا وَاحِدٌ غَيْرَ أَنَّهُ إِذَا أَنْتَ عَدَدْتَ الْمَرَايَا تَعَدَّدَا⁽²⁾

ان هذا التعمق في الشخصية يجعل الشاعر اسير فنه وعندها تتدفق الابداعات عنه تدفق الماء من الينبوع⁽³⁾. وهكذا كانت ابيات رابعة التي راحت تعلن فيها منذ البدء بانها تحب مولاهما ليس حباً بل حبين: حب الهوى وحب الاستحقاق ففي حب الهوى أخلصت الشاعرة نفسها لهذا الحب حتى نسيت غيره فهي منشغلة به حد الإفراط واما حب الاستحقاق فانها تفني نفسها فيه حد التماهي فلا ترى الا محبوبها. وهي فوق ذلك كله تبرا من حولها وقوتها إلى حول الله وقوته فالفضل كل الفضل لحبيبها الذي وهبها هذا الحب فهي تغيب عن رؤية الفعل في رؤية الفاعل⁽⁴⁾.

وان كانت معاني حب الذات الإلهية واضحة في إبداع (رابعة) وهو مما دأبت عليه في مذهبها الشعري وكان باستطاعة المتلقي ان يكتشف ذلك فان شاعراً آخر وهو ابن الفارض قد ارتفع بأسلوبه ورموزه عن فهم العامة⁽⁵⁾. فلو نظرنا في هذه الأبيات حين يقول: يقول: (من الخفيف)

تَهُ دَلَالًا فَأَنْتَ أَهْلٌ لِي ذَاكَ
وَلِكَ الْأَمْرُ فَاغْضُ مَا أَنْتَ قَاضٍ
وَتِلَافِي إِنْ كَانَ فِيهِ انْتِلَافِي
وَبِمَا شِئْتُ فِي هَوَاكَ اخْتَبِرْنِي

فَاتِّهَامِي بِالْحُبِّ حَسْبِي وَإِنِّي بَيْنَ قَوْمِي أَعَدُّ مِنْ قَتْلَاكَ⁽⁶⁾

فالمتلقي يجد صعوبة في تمييز هذا الإبداع وتصنيفه أهو غزل مألوف في امرأة ما؟ أم هو من اصناف الغزل الصوفي أو ما يسمى بالحب الإلهي ولاسيما ان الشاعر يكثر من معاني الحب والهيام بل هو يرى انه لا يبلغ ذروة المجد الا بفنائها في من يحب فالفناء كفيل البقاء وفي ذلك يقول: (من الطويل)

(1) المواقف والمخاطبات: موقف رقم 28: 15.

(2) البيت مما اخل به ديوان ابن عربي بشرح احمد حسن بسج: 364/1 ، كما ورد في بيان المعاني: 354/5 ؛ وينظر: التجربة الإبداعية: 101

(3) ينظر التجربة الإبداعية: 93.

(4) ينظر الخطاب الديني في الشعر العباسي: 104.

(5) صراع الحضارات واثره في العصر العباسي الأول: 106.

(6) ديوان ابن الفارض: 152 – 153.

وَمَوْتِي بِهَا وَجِداً حَيَاةً هَنِيئَةً وَإِنْ لَمْ أُمْتَ فِي الْحُبِّ عَشْتُ بَغْصَةً⁽¹⁾

ومثل ما نجد هذا التداخل في معاني الغزل والحب الإلهي نجد ذلك بين شعر الخمر والخمرة الإلهية إذ تحولت الخمر إلى رمز يلجأ إليه هؤلاء الشعراء للتعبير عن حالة وجدانية تصل الإنسان بالخالق وذلك في حالة من السكر لكنه سكر صوفي وشعور يعتري الإنسان عندما يباغت أو يفاجأ بسر جمال المحبوب.

يقول أبو بكر الشبلي: (من البسيط)

إِنَّ الْمَحَبَّةَ لِلرَّحْمَنِ تُسَكِّرُنِي وَهَلْ رَأَيْتَ مُحِبًّا غَيْرَ سَكْرَانَ⁽²⁾

وعلى متلقي الشعر الصوفي ان يكون دقيقاً في النقاط الإشارات المبتوثة في إبداعهم الشعري وهي على ثلاثة مستويات أولها: متعة فورية ظاهرية يشترك فيها الجميع، ثانية: خالدة يتوصل إليها بالمجاهدة والاستشفاف، وثالثة: هي متعة الاكتشاف لما هو باطن ومجهول باستخدام الرمز بوصفه وسيلة يمكن التعبير بها عن المعاني والأذواق والمعارف⁽³⁾ ولاسيما انهم يتركون الابواب مفتوحة للتأويل بما يتناسب مع مفاهيمهم ومعتقداتهم مثل مصطلحاتهم التي تحمل خصوصية في عباراتهم وضمن أشعارهم كالوقت والمقام... والوجد والوجود والغيبة والحضور والمكاشفة والمشاهدة والسكر والصحو والخلو وغيرها⁽⁴⁾.... مصطلحات تحمل عندهم مدلولات بعيدة الغور لا يدركها إلا صوفي صوفي لذا «فان الصوفية يتواجدون بالشعر تواجداً يعُلُّ حدَّ البكاء.... وهم متلقون ممتازون للشعر يسمعون له ليس للطرب واللذة الفنية حسب، بل هم يستوحون منه معاني روحية وعلوم توحيدية»⁽⁵⁾.

ولقد استعان الصوفية بالشعر الحسي في السماع فأضطلعوا بمهمة الرواية إلى جانب مهمة الإبداع في قول الشعر فاصبحت مجالسهم شبه ندوات أدبية عادت على الأدب العربي بخير كثير⁽⁶⁾.

ولعل المعاني الشعرية التي أبدعها الحلاج^(*) (ت 309هـ) من روائع ذلك المنجز الصوفي في العصر العباسي. ومن ذلك قوله: (من البسيط)

(1) نفسه: 51.

(2) ديوان أبي بكر الشبلي: 129.

(3) ينظر النص عند أبي عربي، بين العبارة والاشارة: 163.

(4) ينظر كتاب التعريفات لشريف الجرجاني للوقوف على دلالة تلك المصطلحات..

(5) ينظر الخطاب الديني في الشعر العباسي: 102.

(6) ينظر التصوف في الشعر العربي: 84.

(*) هو أبو مغيث الحسين بن منصور الحلاج من كبار المتعبدين والزهاد اصله من (بيضاء فارس) بواسط العراق أو بـ (تستر) انتقل إلى البصرة وحج وعاد إلى بغداد ثم إلى (تستر) ظهر امره سنة 299هـ. واتبعه بعض الناس في طريقته في التوحيد والايان وشي به للخليفة المقتدر فقبض عليه وسحب وعذب حتى مات سنة 309هـ، ينظر معجم الشعراء العباسيين: 136 - 137 ؛ وعده ابن النديم من

لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ يَا سِرِّي وَنَجْوائي
أَدْعُوكَ بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْكَ فَهَلْ
يَا عَيْنَ عَيْنٍ وَجُودِي يَا مَدَى هِمَمِي
يَا كُلَّ كُلِّي وَيَا سَمْعِي وَيَا بَصْرِي
يَا كُلَّ كُلِّي وَكُلَّ الْكُلِّ مُلْتَبِسٍ
يَا مَنْ بِهِ عَلَقْتُ رُوحِي فَقَدْ تَلَفْتُ
أَبْكَى عَلَى شَجْنِي مِنْ فُرْقَتِي وَطَنِي

لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ يَا قَصْدِي وَمَعْنَائِي
نَادَيْتُ إِيَّاكَ أَمْ نَاجَيْتُ إِيَّائِي
يَا مَنْطِقِي وَعِبَارَاتِي وَإِمَائِي
يَا جُمَلَتِي وَتَبَاعِضِي وَأَجْزَائِي
وَكُلَّ كُلِّكَ مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِي
وَجَدّاً فَصَرْتُ رَهيناً تَحْتَ أَهْوَائِي
طَوْعاً وَيُسْعِدُنِي بِالنَّوْحِ أَعْدَائِي⁽¹⁾

ان اثر تصوف الشاعر باد في ابداعه الشعري هذا فهو يغترف من معين تجربته الذاتية الروحية متأرجحاً بين النهي والاثبات غير خاضع لنظريات الفلاسفة والمتكلمين، فتلك الرموز وذلك الاسلوب مما تميز به الصوفية مثل التكرار (لبيك، لبيك)، (يا عين، عين)، (ياكل، كلّي) في محاولة لجعل المعنى الظاهر لا يقوم منفصلاً عن باطنه والعكس صحيح فهو يؤسس لتجربة وجودية لا ينفصل غزاها عن الخيال بما هو أساس معرفي يقف الخيال والحسن عند شطآنه⁽²⁾.

وفي حديثنا عن هذا الظاهر والباطن في التجربة الصوفية في الشعر مضى بعض الباحثين يربط بين الزهد والتصوف من جهة والمجون والزندقة من جهة أخرى فهذا الدكتور (عز الدين إسماعيل) يرى ان المجون والزهد وجهان لعملة واحدة فكلاهما يمثل احتجاجاً سلبياً على الواقع⁽³⁾. ويقول احمد امين «أن الزندقة بما تحويه من اباحيه ومجون، كانت تدعو إلى الزهد في الدنيا»⁽⁴⁾.

ولعل مثل هذه الآراء تستحق منا الوقوف عليها لانها مرتبطة بدوافع الإبداع الحقيقية لمجموعة من شعراء هذا العصر ممن تزهدوا بعد اللهو والمجون أو بعدما عرف عنهم من حب الدنيا وتكسبهم بالشعر مما سترك أثراً كبيراً لدى متلقي اشعارهم ولاسيما الزهدية منها بما تحمله من معاني الزهد المعروفة وكيف اجتمع النقيضين في اشعارهم ولنا في ذلك وقفة مع شاعرين كبيرين هما أبو العتاهية وابو نواس فمن الاتهامات التي وجهت إلى أبي العتاهية ان القدماء اتهموه بالنفاق فيما يظهره من الزهد و «تشكك معاصروه في هذا الزهد الذي طرأ عليه وردته كثرتهم إلى عناصر مانويه»⁽⁵⁾.

وانظر إلى تلك الملاحظة الدقيقة التي تصيدها رواة اشعاره مما جعلهم يعتقدون بزندقته مع ان الاطار العام لأشعاره هو الإطار الديني فما جاء في الاغاني ان منصور بن

الغلاء والمشعبذين الذين يرتكبون الكبائر وذكر له أكثر من اربعة واربعين كتاباً من تصنيفه. تنظر اخباره في الفهرست: 236 وما بعدها.

(1) ديوان الحلاج: 29 .

(2) ينظر الخطاب الديني في الشعر العباسي: 112 - 113.

(3) ينظر في الشعر العباسي (الرؤية والفن): 311.

(4) ضحى الإسلام: 1/ 141.

(5) العصر العباسي الأول: 241.

عمار(*) هتف به في بعض وعظه وقال انه زنديق مستدلاً على ذلك بانه يكثر من الموت في شعره ولا يذكر الجنة والنار⁽¹⁾. ولا سيما أن المانوية كانوا يدعون للزهد في الدنيا والعمل للآخرة من هنا يختلط الموقف على من يقرأ اشعار أبي العتاهية الزاهدة مع انه كان يستقي كثيراً من أي الذكر الحكيم والحديث النبوي الشريف⁽²⁾. لكن ذلك لم يمنع ابن المعتز من الظن ان ابا العتاهية ثنوي، أي «يؤمن بان للعالم إلهين، إله الخير وإله الشر»⁽³⁾. كما اتهمه اتهمه بعض الشعراء بتهمة النفاق في زهده فهذا سلم الخاسر يقول فيه: (من السريع) **مَا أَقْبَحَ التَّزْهِيدَ مِنْ وَاعِظٍ يَزْهَدُ النَّاسَ وَلَا يَزْهَدُ⁽⁴⁾**

وذلك لما يبدر منه من اشعار فيها خنوع وإذلال للنفس مثل قوله يخاطب بعض ممدوحيه: (من السريع) **بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُمْ سَائِلًا مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَى السَّائِلِ؟⁽⁵⁾**

فهل هذا منطق زاهد في الدنيا معرض عنها منقطع إلى الله سبحانه وتعالى بل ان ابا العتاهية «الذي عرف بالزهديات... اراد ان يصنع من خدوده جلدًا لنعل يمشي بها الوزير في طريقة إلى الخليفة»⁽⁶⁾. وهي مما رواه صاحب الاغاني «ان ابا العتاهية اراد الدخول على الفضل بن ربيع فخرج اليه صاحبه فقال: انه على الركوب إلى امير المؤمنين، فاخرج الشاعر من كمّه نعلًا على شراكها كتاب فيه بيتان من الشعر»⁽⁷⁾ وهما قوله: (من المنسرح) **نَعْلٌ بَعَثْتُ بِهِهَا لِيَلْبَسَهَا قَدَمٌ بِهِهَا يَمْشِي إِلَى الْمَجْدِ لَوْ كَانَ يَصْلُحُ أَنْ أَشْرَكَهَا خَذِي جَعَلْتُ شِرَاكَهَا خَذِي⁽⁸⁾**

وهذه معانٍ لاشك انها وضیعة دافعها تكسب رخيص لا يتناسب مع ما عرف عن هذا الشاعر من زهد وانقطاع عن اسباب الدنيا وهذا ما جعل النقاد يعتقدون بان حياة أبي العتاهية تخالف شعره يرى انيس المقدسي: ان حياة أبي العتاهية تخالف شعره، وهذا وجه الضعف في رسالته⁽⁹⁾.

(*) منصور بن عمار بن كثير أبو السري السلمي الخراساني البصري كان زاهداً واعظاً، كبير الشأن، اقام ببغداد مدة ووعظ بها وبالشام ومصر سار ذكره وبعد صيته. ينظر تاريخ الإسلام (تدمري): 409/13 ؛ وينظر المنتظم في تاريخ الملوك والامم: 108/11 ؛ وينظر فتح الباب في الكنى والالقب: 409

- (1) الأغاني (سمير جابر): 38/4.
- (2) ينظر العصر العباسي الأول: 241.
- (3) ينظر طبقات الشعراء: 228.
- (4) شعراء عباسيون (غرونباوم): 97.
- (5) ديوان أبي العتاهية: 341.
- (6) التكبس بالشعر: 34.
- (7) الأغاني (سمير جابر): 83/4.
- (8) ديوان أبي العتاهية: 140.
- (9) ينظر أمراء الشعر العربي: 160.

اضف إلى ذلك حقيقة ثرائه الذي يتناقض مع مفاهيم التزهد يقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي: «وقد أكثر أبو العتاهية في شعره في الدعوة إلى الزهد، ومع ذلك فقد كان في ثراء عريض»⁽¹⁾.

ويرى الكاتب انه ان كان المتلقي يستطيع ان يعالج مع موضوع زندقته ومجونه في أول حياته على ان الزندقة ربما كانت تهمة الصقت به كغيره من الشعراء في ذلك العصر وان الماجن من الممكن ان يتحول إلى انسان متدين بعد ان يثوب إلى رشده. فان المتلقي سيعدم بقضية حبه الشديد للمال مما يجعل المتلقي في ريب من تلك المعاني الزهدية إذ ان «مسألة جمعه للمال في آخر حياته هي النقطة الوحيدة التي تضعف عامل الصدق في زهده»⁽²⁾.

ولننظر في شيء من ابداعه الشعري في هذا الغرض لنرى ماله وما عليه وكيف تفاعل المتلقي مع شعره تحت خيمة الدافع الديني للشعر العباسي. يقول: (من الوافر)

لِدُوا لِلْمَوْتِ، وَابْنُوا لِلْخَرَابِ	فَكُلُّكُمْ يَصِيرُ إِلَى تَبَابِ
لِمَنْ نَبْنِي وَنَحْنُ إِلَى تُرَابِ	نَصِيرُ كَمَا خُلِقْنَا مِنْ تُرَابِ
أَلَا يَا مَوْتُ! لَمْ أَرْ مِنْكَ بُدَاً	أَتَيْتِ، وَمَا تَحِيفُ وَمَا تُحَابِ
كَأَنَّكَ قَدْ هَجَمْتَ عَلَى مَشْيِي،	كَمَا هَجَمَ الْمَشْيِبُ عَلَى شَبَابِي ⁽³⁾

ان من يتعمق في معاني هذه الأبيات يجد انها تخالف نظرة الإسلام الحقيقية وحكمة الله البالغة في الحياة إذ انها تدعو إلى الانكفاء والركون إلى الراحة وترك العمل الذي امر الله به والسعي للرزق الحلال من اجل اعمار الأرض وهي رسالة بني آدم حين استخلفه الله في هذه الأرض، وذلك بابرار فكرة الموت الذي هو سنة من سنن الكون والمسلم الحق هو من يجعل الموت دافعه للعمل الصالح وان يتفاعل ويتفانى في اعمار هذه الأرض. واذا تجاوزنا الأشعار التي تغنت بالموت وزوال الدنيا وفنائها فان للشاعر معاني جميلة في الندم على الذنوب وطلب العفو والمغفرة من الله مثل قوله: (من الوافر)

إِلَهِي لَا تُعَذِّبْنِي فَإِنِّي	مُقِرٌّ بِالَّذِي قَدْ كَانَ مِنِّي
وَمَالِي حِيلَةٌ إِلَّا رَجَائِي،	وَعَفْوُكَ إِنْ عَفَوْتَ، وَحُسْنُ ظَنِّي
فَكَمْ مِنْ رُلَّةٍ لِي فِي الْبَرَايَا،	وَأَنْتَ عَلَيَّ ذُو فَضْلٍ وَمَنْ
إِذَا فَكَّرْتُ فِي نَدَمِي عَلَيْهَا	عَضَضْتُ أَنْامِلِي وَقَرَعْتُ سَنِّي
يَظُنُّ النَّاسُ بِي خَيْرًا وَإِنِّي	لَشَرُّ النَّاسِ إِنْ لَمْ تَعْفُ عَنِّي ⁽⁴⁾

توسلات وتضرع إلى الله بدفع العذاب، وإقرار بالذنوب الذي لا يرفعه الا عفو الله ورحمته ويظهر الشاعر ندمه على تفريطه في حق الله فهو شرُّ الناس ان لم تغشاه هذه

(1) الاداب العربية في العصر العباسي الأول: 203.

(2) اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 87.

(3) ديوان أبي العتاهية: 51.

(4) ديوان أبي العتاهية: 378.

الرحمة الإلهية لكن هذا لا يقلل من أهمية شعر أبي العتاهية «فقد افتتن بشعره الزهدي العامة والخاصة، وكان لشعره صدئ عميق في النفوس ولأبي العتاهية فضل ريادة الزهد في الأدب العربي بشعره السهل الممتنع القريب من الشعبية»⁽¹⁾. كما يظهر فيه بوضوح طابع النثر من وضوح الفكرة واقتصاد في الخيال كل ذلك من أجل الجماهير وعامة الناس⁽²⁾.

كما يجدر بنا الإشارة إلى ان ادعاء منصور بن عمار الذي سلف ذكره من عدم ذكر أبي العتاهية للجنة والنار تفنده اشعار له يحذر فيه عذاب النار ويرغب في الجنة ونعيمها من مثل قوله: (من السريع)

أَسْأَلُ عَنِ الدُّنْيَا وَعَنْ ظِلِّهَا فإِنَّ فِي الْجَنَّةِ ظِلًّا ظَلِيلًا
وَأَنَّ فِي الْجَنَّةِ لِلرُّوحِ وَالْـ رِيحَانٌ وَالرَّاحَةُ وَالسَّلْسَبِيلُ
مَنْ دَخَلَ الْجَنَّةَ نَالَ الرِّضَى مِمَّا تَمَنَّى وَاسْتَطَابَ الْمَقِيلُ⁽³⁾

وبعد هذا كله نستطيع القول ان أبا العتاهية بالرغم من كل الآراء التي قليت فيه والتهمة التي وجهت اليه فانه يعد رائد الزهد والوعظ في هذا العصر وذلك لأنه سلك مسلكاً سهلاً قَرَّبَ فيه معاني الزهد من اذهان المتلقين ولعل نجاحه هذا كله بسبب بساطة الاسلوب والتركيب وسهولة التعبير وقرب المعنى⁽⁴⁾.

اما شاعرنا الآخر فهو أبو نواس الذي وان كان يتناقض مع فكرة التشاؤم والنظرة السلبية للحياة التي القيناها عند أبي العتاهية وانه كان يرى الدنيا كأس، وغاية، وان كان قد ابدع في وصف تلك الحياة اللاهية بننان خمرها، ومجالسها، وندماتها مجاهراً بكل ما فيها من معاصي ومجون فانه قد ابدع في مرحلة من مراحل حياته معاني «الزهد والتوبة والندم والرجوع إلى الله يسأله العفو والمغفرة عما فرط منه من ذنوب وآثام»⁽⁵⁾. ومن زهدياته قوله: (من الكامل)

يَا رَبِّ إِنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِي كَثْرَةً فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنْ عَفْوُكَ أَعْظَمُ
إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُحْسِنٌ فَبِمَنْ يَلُودُ، وَيَسْتَجِيرُ الْمَجْرِمُ
أَدْعُوكَ رَبِّ كَمَا أَمَرْتَ تَضَرُّعاً فَإِذَا رَدَدْتَ يَدِي فَمَنْ ذَا يَرْحُمُ
مَا لِي إِلَيْكَ وَسِيلَةٌ إِلَّا الرَّجَا وَجَمِيلُ عَفْوِكَ ثُمَّ أَنِّي مُسْلِمٌ⁽⁶⁾

ربما يقف المتلقي متعجباً حائراً عن صدور مثل هذه المعاني الرائعة التي تنبئ بالندم والحسرة الشديدة على ما فرط الشاعر فيه من حق الله وها هو يلجأ اليه راجياً العفو والمغفرة فهو يعلم ان ذنوبه كثيرة لكنها مهما كثرت وعظمت فان عفو الله اعظم، ثم ان كان رجاء العفو للمحسنين فمن يكون للمجرمين المفرطين ان لم يكن الله الذي يلتمس الشاعر

(1) ادب الزهد في العصر العباسي نشأته وتطوره واشهر رجالاته: 114.

(2) تاريخ الشعر في العصر العباسي: 103.

(3) ديوان أبي العتاهية: 292.

(4) ينظر اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 95.

(5) تاريخ الشعر في العصر العباسي: 103.

(6) ديوان أبي نواس: 464.

منه العفو بشفاعه اسلامه، ثم نراه يزهد في الدنيا وما فيها من مباحج من مناجاة للنفس يدعوها إلى الحذر من الاغترار بالدنيا والعمل للأخرة يقول: (من البسيط)

لا تفرغ النفس من شغل بدنيها
أنا لنفوس في دنيا موليّة
أنت اللئيم الذي لم تغد همته
يا راكب الذنب قد شابت مقارقه

رأيها لم ينلها ما تمنّاها
ونحن قد نكتفي منها بأناها (1)
إشّار دنيا إذا نادّته لبّاها
أما تخاف من الأيام عقباها (2)

واضح ان الشاعر قد ابدع في معاني الزهد في هذه القصيدة وغيرها من زهدياته مما يبعث على الاعتقاد بانه كان صادقاً في زهده عندما تنسك في آخر عهده.

وينقل لنا الدكتور شوقي ضيف كيف ان ابا نواس كانت قد تقدمت به السن وعلته شيخوخته فآخذ ينيب إلى ربه وينظم ابياتاً مختلفة في الزهد وفي اخباره ما يدل على انه تنسك مراراً (3). وهكذا فان امر زهده يبدو طبيعياً لأنه قاله عندما «خدمت فيه قوة الشباب وفارقه أيام الهناء والرفاء فرأى ماضياً متهتكاً وفرصاً ضائعة ونفساً شائبة بالمعاصي» (4).

فلا تعارض بين شعره وحياته ويؤيد ذلك الدكتور محمد مصطفى هداره معتقداً بصدق زهد أبي نواس قائلاً: «ان ابا نواس قال زهدياته في فترات صحوته وتوبته، وهذا لا يتعارض مع شعره الماجن ابدأ» (5).

لاسيما إذا عرفنا انه سبق ان كان من رواد المساجد وحلقات العلم والفقهاء فقد «عاش أبو نواس حياة متناقضة فهو تارة ماجن خليع يأتي بالألفاظ القذرة التي تخجل منها النفوس، وتارة يأتي بالألفاظ عفيفة فيها الزهد والخوف من الله، ولعل هذا راجع إلى اختلافه إلى المساجد وحلقات العلم والفقهاء واما انحرافه فنتيجة لرفقاء السوء والمجان واهل الفساد» (6).

اما التحول الكبير في شخصية أبي نواس وشعره فبعضهم يراه ضعفاً وشعوراً بالفشل بينما يذهب بعضهم إلى انه كان يقتترف ما يقتترف اتكالاً على الله (7). فإذا كان بعض المؤمنين يتخوفون من الخطيئة فان ابا نواس كان يعتمد على رؤيته الشخصية النرجسية بينه وبين الله كعلاقة خاصة منطلقة من افتراض برهاني سليم وايمان وثقة بعفو

(1) نفس: نبخل. ينظر لسان العرب: مادة (نفس).

(2) ديوان ابي نواس: 459 - 460.

(3) ينظر العصر العباسي الأول: 226.

(4) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: 128.

(5) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 316.

(6) الحكمة في الشعر العربي من بداية العصر العباسي الأول حتى نهاية العصر العباسي الثاني: 148.

(7) ينظر أمراء الشعر العربي: 128.

الله وغفرانه وطالما هذا العفو موجود فلم لا يشبع من ملذات الدنيا وهو المقتنع تماماً بعفو الله تعالى حين يتوب⁽¹⁾.

وهذا ما توحى به بعض اشعاره كمثل قوله: (من البسيط)
بَادِرْ شَبَابَكَ قَبْلَ الشَّيْبِ وَالْعَارِ وَحَثِّثِ الْكَأْسَ مِنْ بَكْرِ الْأُبْكَارِ
فَذَلِكَ قَبْلَ نَزُولِ الشَّيْبِ عَادَتْنَا لَكُنَّا نَرْتَجِي غُفْرَانَ غُفَارِ⁽²⁾

واضح أنَّ الله كان حاضراً في ذهن الشاعر في اثناء لهوه ومجونه، وأنه يعلم تماماً انه يرتكب معاصٍ كبيرة لكنه يطمع في رحمة الله ومغفرته لذا فهو يحاول ان ينال اكبر قدر من هذه الملذات قبل ان يداهمه الشيب حتى يعلن ندمه وحسرتة ويتوب إلى الله طالباً مغفرته ورحمته.

وقد اختلف الباحثون في تقسيم إبداع أبي نواس في غرض الزهد، وهو الذي دخل السجن لاتهامه بالزندقة كما اتهم بالإلحاد والتثويه والكفر والعبث ويبدو لكثرة تلك الاتهامات اننا لا نستطيع ان نجلبه إلى واحدٍ منها على وجه الحصر فهو كان متديناً حيث يفرض الاحترام، وعابثاً حيث يدعو العبث، ولاهياً، وملحداً، وكافراً حيث يدعو الجمال والاحساس إلى ذلك⁽³⁾.

«واذا كانت الخطيئة عند الفيلسوف (كير كجارد) تقود إلى الايمان فعند أبي نواس كانت تقود إلى المزيد من التوبة والزهد في اواخر ايامه»⁽⁴⁾.

هذا الزهد الذي لم يستطع كثير من الباحثين ان يحكموا له بالاجادة فيه وان كان على درجات متفاوتة فعلى سبيل المثال يقول الدكتور طه حسين: «لقد اجاد أبو نواس في فن الزهد اجادة لا بأس بها»⁽⁵⁾، بل راح طه حسين يتعمق النظر في معاني الزهد عنده ويشبهه ويشبهه بزهد أبي العلاء المعري «قلو أردت ان تتبين فلسفة أبي نواس لما استطعت إلا أن تقول: أن أبا نواس كان يزدرى الحياة ويسخر منها ولعلك تدهش إذا قلت لك إنني أشبه أبا نواس بابي العلاء المعري»⁽⁶⁾.

يبدو ان الدكتور طه حسين نظر إلى وجه الشبه بين الشاعرين وهو كرههما للحياة وان كانت وسيلة التعبير عن هذا الكره تختلف عند أحدهما عن الآخر إذ أن أبا نواس يكره الحياة ويستعين عليها باللذة واللغو اما أبو العلاء فانه يكره الحياة لكنه يستعين عليها بالزهد والحرمان. ولا نستعبد والحالة هذه نوعاً من التأثير المباشر لإبداع أبي نواس الزهدي، على إبداع أبي العلاء المعري ولاسيما إن نظرنا في مثل هذه الأبيات التي يقول فيها أبو نواس: (من السريع)

(1) ينظر دفاتر عباسية: 88.

(2) ديوان أبي نواس: 128 – 130.

(3) ينظر دفاتر عباسية: 86.

(4) ينظر نفسه: 87.

(5) من تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول: 233.

(6) نفسه: 233.

أَيَّة نَارٍ قَدَحَ الْقَادِحُ
لِلَّهِ دُرُّ الشَّيْبِ مَنْ وَاغَظَ
يَأْبَى الْفَتَى إِلَّا إِيْبَاعَ الْهَوَى
فَأَسْنَمُ بَعِيْنِيكَ إِلَيَّ نِسْوَةَ
لَا يَجْتَلِي الْحَوْرَاءُ مِنْ خِذْرِهَا
مَنْ اتَّقَى اللَّهَ فَذَلِكَ الَّذِي
شَمَّرَ فَمَا فِي الدِّينِ أَغْلُوْطَةٌ

وَأَيَّ جَدٍّ بَلَغَ الْمَازِحُ
وَنَاصِحَ لَوْ سُمِعَ النَّاصِحُ
وَمَنْهَجَ الْحَقِّ لَهُ وَاضِحُ
مُهُوْرَهْنَ الْعَمَلِ الصَّالِحِ
إِلَّا أَمْرُوْ مِيزَانِهِ رَاجِحُ
سَبِيْقَ إِلَيْهِ الْمَتَجَرُّ الرَّابِحُ
وَرَحٌ لِّمَا أَنْتَ لَهُ رَائِحُ⁽¹⁾

فهذه الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن لحظة مهمة في حياته لحظه قدح فيها الشيب قدحةً لحالة المزح واللهو إلى جد ما بعده جد، فمنهج الحق واضح بيّن لكن الإنسان يأبى إلا أن يتبع هواه وكان عليه أن يتطلع إلى الحور العين المخدرات في جنات الخلد، مهوورهن ليست امولاً ولا ماديّات إنّما هو العمل الصالح ولعمري تلك هي التجارة الرباحة ثم يقرر الشاعر أن لزوم هذا الدّين هو المنهج الصحيح والطريق الأمن الذي يوصل الإنسان إلى غايته.

واتخذ بعض الشعراء من إبداعهم الشعري في معاني التصوف وافكاره وسيلة للوصول إلى بعض المتلقين من المتصوفة ممن لا تروقهم إلا معاني التصوف واساليبه ومصطلحاته، أو ربما كانت وسيلة من وسائل التجديد في فن الشاعر⁽²⁾.

فهذا المتنبي وقد انتشرت في ديوانه مثل هذه المعاني ولعلّ أهمها قصيدة (الاوراجي) إذ يعتمد الشاعر فيها إلى المذهب الرمزي ليرضي ممدوحه الذي كان يذهب مذهب التصوف إذ يقول: (من الكامل)

(1) ديوان أبي نواس: 463.

(2) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 314..

أَمِنْ أَرْدِيَارِكَ فِي الدُّجَى الرُّقْبَاءُ إِذْ حَيْثُ أَنْتَ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ⁽¹⁾

إلى أن يقول:
لَا تَكْثُرُ الْأَمْوَآتُ كَثْرَةَ قَلْبَةٍ
وَالْقَلْبُ لَا يَنْشَقُّ عَمَّا تَحْتَهُ
إِلَّا إِذَا شَقِيتَ بِكَ الْأَحْيَاءُ
حَتَّى تَحُلَّ بِهِ لَكَ الشُّخْنَاءُ⁽²⁾

فالشاعر تابى نفسه عن ذكر الاطلال والديار، وابتدأ قصيدته بخطاب مباشر لصاحبته كما يفعل الصوفية في غزلهم وهو لم يسمها على عادتهم ايضاً بل جعلها ضياء يبدد الظلام، وفي البيتين الآخرين يقدم المتنبي بعض رموز الصوفية وإلا فماذا يريد بـ (كثرة القلة) وكيف تشقى بـ (صاحب الاحياء) وما هذا (الانشقاق) الذي يصيب به القلوب وما هذه (الشحناء) التي تحلّ بها. رموز تجعل الشراح في اضطراب مع ان الشاعر كان يعتمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرمزي ليرضي ممدوحه الصوفي⁽³⁾. إذن فالزهد والتصوف كانا دافعين مهمين من دوافع الإبداع الشعري في ذلك العصر لأسباب مختلفة ليس بالضرورة أن تكون عقائدية أو فكرية خالصة عند الشاعر بل قد يخالطها اسباب أخرى منها محاولة الاقتراب نفسياً من المتلقي.

المبحث السادس: الزندقة والإلحاد

ان انهيار الامبراطوريات العظيمة التي كانت موجودة قبل الإسلام ودخول ابنائها في الدين الإسلامي اصابها بضعف شديد لم تعد قادرة معه ان تواجه الدولة الإسلامية بالحروب والقوة العسكرية لذا لجأوا إلى حروب من نوع آخر عن طريق حركات تتخذ غطاءً فكرياً، لكن من المؤكد ان لها دوافع سياسية ومنها الزندقة، التي تناولها عدد ليس بالقليل من الباحثين وذكروا معانيها واهدافها ولعل ما أورده (احمد امين) في معاني الزندقة من افضل ما قيلَ فيها كونه قسمها إلى أربعة معانٍ، بحسب الدوافع التي تدفع بصاحبها إلى هذه الزندقة. وهذه المعاني هي:

أولاً: التهلك والفجور والاستهتار بالقيم الاجتماعية والدينية وهو يصدر عن خلاعة ومجون وليس عن فكر أو عقيدة.

وثانياً: اتباع دين المجوس ولاسيما دين (ماني) مع التظاهر بالإسلام.

وثالثاً: اتباع دين المجوس ولاسيما دين (ماني) مع عدم التظاهر بالإسلام. والمعنى الرابع والأخير: هو معنى الإلحاد وفيه ليس للزنديق دين يؤمن به⁽⁴⁾.

(1) ديوان المتنبي: 140/1 ، الازديار: افتعال من الزيارة، والدُّجَى الظلمة. ينظر نفسه، وينظر لسان العرب: مادة: دجى

(2) نفسه: 151/1 – 152.

(3) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 316 – 317.

(4) ينظر ضحى الإسلام: 160.

وللزندقة دوافع عديدة لعل أهمها الدافع الديني إذ هو صادر عن عاطفة دينية صادقة عندهم كما ان لها دافع سياسي ودوافع حضارية وفكرية واجتماعية لسنا بصدد تفصيلها بقدر ما نريد معرفة اثر الدافع الديني الذي هو مرتبط بشكل أو بآخر بالدافع السياسي للزندقة وأثرهما على الإبداع الشعري من خلال الاتجاهات الآتية:

أولاً: كون الزندقة تمثل عقيدة دينية عند بعض الفرس وهو مرتبط بمعتقدات قديمة كالمانوية والمزدكية⁽¹⁾. وله أصوله ومبادئه وأتباعه.

ثانياً: الاتجاه الديني الإسلامي الذي يخالف الزندقة مخالفة تامة.

ثالثاً: العلاقة الناشئة عن تصادم المعتقدين وهنا من الطبيعي ان يتجاوز الناحية السياسية لان كل معتقد لابد ان يسعى إلى سيطرة افكاره على الساحة السياسية.

هذه الساحة امتلأت في العصر العباسي الذي نحن بصدد دراسته بالشك الفكري الذي هو ناتج طبيعي عن تمازج العقل العربي بالعقليات الوافدة من فارسية، ويونانية لذلك كانت هناك فسحة من الحرية الفكرية وحرية الاعتقاد لم تشكل خطراً على الدولة الإسلامية ولا على سلطة الخلافة فلم يتم ملاحقتها وقمعها، مع أنها نوع من أنواع الزندقة كذلك الأمر بالنسبة لما يسمى الزندقة الاجتماعية واشكال المجون والاستهتار كونها لا تشكل خطراً كبيراً على الدولة. بينما الأمر مختلف مع تلك الزندقة التي يُظهر أصحابها الإسلام ويبطنون ديانات أخرى مثل المانوية والمزدكية وهي بلا شك تشكل خطراً يهدد الدولة العباسية بوصفها نظاماً سياسياً ويهدد الدين الإسلامي في صميمه لأنها تسعى إلى هدم هذا الدين واحياء الحضارة الفارسية القديمة بكل معتقداتها فكثير من الشعراء العباسيين خلطوا بين حضورهم بحسبانهم شعراء فنانين وبين معتقدتهم الديني وميلهم السياسي، مما يعني ان روحهم الفني لم يكن خالصاً بل خالطه الروح الفكري مما حدا بالخلفاء الأولين المهتمين بأمر الدين إلى محاربتهم وقتل عدد منهم لنزوعهم منزع الكفر والزندقة على ما يُظن⁽²⁾.

وهو ما دفع عدداً من الباحثين - لاسيما المستشرقين - إلى وصف هؤلاء الذين انزل بهم العقاب بسبب زندقتهم بانهم مفكرون أحرار لا ذنب لهم وانهم تعرضوا لظلم واضطهاد غير مبرر بينما هم «يخلعون عقيدتهم السّوية ليربطوا أنفسهم بنحل غريبة ومذاهب شاذة»⁽³⁾. ترمي إلى النيل من عروبة وديانة الدولة العباسية وديانتها، لذا نجد من أنهم من الشعراء بالزندقة، لم يوغلوا في إظهار زندقتهم حدّاً يدفع المتلقين ممن يخالفونهم في عقيدتهم تلك إلى رفض نتائجهم الشعري وراحوا بدلاً من ذلك إلى الخلط بين معتقدتهم الديني وميولهم السياسية لاسيما أولئك الذين كانوا متعابثين منهمكين بالشراب، والفسق، والفجور دون ان يستحيل هذا كله انسلاخاً عن الإسلام وطعناً فيه ومنهم (سلم الخاسر) و(ابان بن

(1) ينظر من تاريخ الإلحاد في الإسلام: 33.

(2) ينظر الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا فاخوري: 354.

(3) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 299.

عبد الحميد) و (أبى بن الحباب) و (أدم ابن عبد العزيز) و (يحيى بن زياد الحارثي) و (علي بن خليل)⁽¹⁾.

ومثلهم ذلك النوع من الشعراء الذين اتخذوا من الزندقة وسيلة من وسائل التطرف وحسن المندامة وسمّة على التحرر الاجتماعي والانطلاق من قيود المجتمع⁽²⁾. ومنهم (أبو (أبو دلامة الاسدي) وكان على علاقة بـ (المنصور والمهدي) مع انه اتهم بفساد دينه بل عدّه بعضهم من الزنادقة، إلا انه تخلص من تلك التهمة بابتعاده عن القضايا السياسية واتخاذ طابع التهريج والإضحاك وسيلة للوصول إلى غاياته مع انه يتمادى في النيل من فرض أساسي من فروض المسلمين وهو الصلاة، ويفضّل على مسجّد تُقام فيه تلك الصلاة مسجّد يُسمّع فيه الغناء ويُشرب فيه الخمر. إذ جاء في الأغاني ان احد وزراء (المنصور) شكّا إليه

مجون
(أبي دلامه) وتهتكه فلما دخل عليه قال له المنصور: يا ابن اللخناء ما هذا المجون الذي يبلغني عنك؟ قال أبو دلامه يا أمير المؤمنين، ما أنا والمجون وقد شارفت باب قبري! قال: دعني من استكانتك وتضرّعك وإياك ان تُفوّت صلاة الظهر والعصر في مسجدي، فلئن فاتتكَ لأخسِن أدبك، ولأطيلن حبسك فوقع في شرّ، ولزم المسجّد أياماً ثم كتب قصّته ورفعها إلى المهدي فأوصلها إلى أبيه. وفيها قصيدة: (من الطويل)

ألم ترياً أن الخليفة لَزَنِي	بمسجّده والقصر مَالِي وللِقَصْرِ
فقد صَدَنِي من مسجّد أسْتَلَدَه	أَعْلَن فِيهِ بالسَّماع وبِالْخُمَرِ
يُكَلِّفَنِي مِن بَعْدِ مَا شَبَّتُ تَوْبَةً	يَحْطُّ بِهَا عَنِّي المَثاقِيلُ من وزري
لَقَدْ كَانَ في قَوْمِي مَسَاجِدُ جَمَّةٌ	وَلَمْ يَنْشَرْحْ يَوْماً لِعَشيَانِهَا صَدْرِي
ووالله مَالِي نِيَّةٌ في صَلَاتِهِ	وَلَا الْبِرُّ وَالْإِحْسَانُ وَالْخَيْرُ من أَمْرِي ⁽³⁾

قال فلما قرأ المنصور قصّته، ضحك وأعفاه من الحضور معه، وأحلفه ان يصلي الصلاة في مسجّد قبيلته⁽⁴⁾. واضح من هذه الأبيات ان فيها استهتاراً بالعبادات وتضاييق الشاعر عن الأماكن التي ترتاح إليها نفسه وهي دور القيان وحانات الشراب فالشاعر مثال سيء للمسلم فهو عاصٍ جاحد لفضل الله ونعمه ثم انه واقع في الكبائر لكن هل هو زنديق مارق منكر وجود الله عابد لسواه؟ لا أظن ان هذه الأشعار توحى بذلك.

ومثل (أبي دلامه) كان (مطيع بن اياس) الذي كان خبيث الدين فاسقاً مستحلاً للمحارم لكن زندقته بقيت في الإطار الشخصي فلم يجاهر بها⁽⁵⁾. ومنهم أيضاً (أبو نواس) فقد ألصقت به تهمة الزندقة بسبب مجونه وما يصدر عنه من أبيات شعرية مارقة في أثناء قصفه وشربه للخمر مثل قوله: (من السريع)

(1) ينظر الزندقة والشعبية في العصر العباسي الأول: 56 - 76 - 143 - 145.

(2) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 258.

(3) ديوان أبي دلامة الاسدي: 64 - 65 - 66.

(4) الأغاني (دار الكتب): 247 / 10.

(5) ينظر خبر زندقته ودفاع المهدي عنه أمام المنصور في الأغاني (سمير جابر): 342/13.

لَا قَدْرَ صَاحٍّ وَلَا جَبْرُ
يُذَكِّرُ إِلَّا الْمَوْتُ وَالْقَبْرُ
فَأَتَمَّا يُهْلِكُنَا الدَّهْرُ (1)

يَا عَاذِلِي فِي الدَّهْرِ ذَا هَجَرُ
مَا صَحَّ عِنْدِي مِنْ جَمِيعِ الَّذِي
فَأَشْرَبَ عَلَى الدَّهْرِ وَأَيَّامِهِ

وكان هذا تعابثاً ومجانة، وكان القائمون على ديوان الزنادقة وهم الجماعة التي خصَّصَهَا الخليفة لتكافح الزندقة وسمى القائم عليها (صاحب الزنادقة) (2) يميزون بينه وبين الزندقة الحقيقية، فيكتفون بحبس أبي نواس حين أمرهم بعض الخلفاء أو بعض الوزراء تعزيراً له، حتى يرتدَّ عن غِيَّهِ (3).

أما الشعراء الذين قتلوا في الزندقة في ذلك العصر فهم (حماد عجرد) الذي كانت زندقته ظاهرة للعيان فقد اشتمل شعره على تعاليمهم فاتخذها المريدون نصوصاً للتعبد بها (4). والآخر هو (صالح بن عبد القدوس) الذي قتله المهدي - وقيل الرشيد بخلاف - (5)، إذ كان يعلن في البصرة مذهبه في الثنوية، ولما علم أن ديوان الزنادقة يرصده هرب إلى دمشق فطلبه المهدي ورَّجَّ به في السجن فقال في سجنه وهو ينتظر محاكمته (6): (من الطويل)

فَلَسْنَا مِنَ الْأَحْيَاءِ فِيهَا وَلَا الْمَوْتَى
مِنَ النَّاسِ لَا نُخْشَى فَنُغْشَى وَلَا نُغْشَى (7)
نُغْشَى

خَرَجْنَا مِنَ الدُّنْيَا وَنَحْنُ مِنْ أَهْلِهَا
قُبِرْنَا وَلَمْ نُدْفَنْ فَنَحْنُ بِمَعَزِلٍ

يصور الشاعر حالته المزرية وهو قابع في سجنه وكأنما هو خارج من هذه الدنيا مع أنه ما زال حياً فيها وهذا قمة اليأس والقنوط ولا أمل له في الحياة فهو مقبور غير مدفون، لعزلته القسرية عن الناس في غياهب السجون، وفي تهمة خطيرة قد يكون الموت جزاء لها وهو ما حصل له فعلاً. وحين أحضر للمحاكمة قال له المهدي ألسنت القائل في حفظك ما انت عليه - يريد زندقته - (من الخفيف)

أُخْرِسَ أَوْ ثَنَى لِسَانِي عَقْلُ
لَمْ يَكُنْ لِي فِي غَيْرِ حِسِّي أَكْلُ (8)

رُبَّ سِرٍّ كَتَمْتَهُ فَكَأَنِّي
وَلَوْ أَنِّي أَظْهَرْتُ لِلنَّاسِ دِينِي

(1) والابيات مما أخل به ديوانه (الغزالي) و (الصولي)، ووردت في الوساطة: 63 على هذه الصورة، وفي الموشح (با ناظري في الدين ما الأمر) واختلاف بسيط في بعض الألفاظ، ووردت في سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع: في باب كفرياته على رواية الوساطة، ينظر سرقات أبي نواس: 145، أما ديوان المعاني: فنسبها إلى آخر ولم يذكر اسمه، ينظر ديوان المعاني: 251/2

(2) ينظر بشار بن برد آخر القدماء وأول المحدثين: 58.

(3) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 113 - 114.

(4) ينظر من تاريخ الإلحاد في الإسلام: 38.

(5) ينظر طبقات الشعراء: 89 - 92.

(6) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 113.

(7) صالح بن عبد القدوس البصري، تأليف وجمع وتحقيق عبد الله الخطيب: 137.

(8) نفسه: 134، 143.

قال إني أتوب وأرجع فقال المهدي هيهات ألسن القائل: (من السريع)
والشَّيخ لا يَثْرُكُ أخلاقه حتى يُوارى في ثرى رَمْسِه
إذا أَرَعَوَى عَادَ إلى جهله كذِي الضَّنَا عَادَ إلى نُفْسِه⁽¹⁾

فأمر به فقتل، ولو نظرنا في مضامين هذه الأبيات التي حاججه بها (المهدي) قبل الحكم عليه لوجدنا أنها ينبعث منها اصرار على هذه العقيدة الفاسدة التي رسخت في أذهان هؤلاء الزنادقة فهم لا يفكرون حتى في التوبة أو الرجوع إلى الله، والظاهر أن الخليفة كان متأكداً من زندقته ليقم عليه الحدّ فهو كان ينحو منحى دينياً خطيراً لم يستطع إنكاره كذلك ما عرف عنه من أبيات يُعرّض فيها بالنبي الكريم (ﷺ)⁽²⁾.

وأما ثالث هؤلاء الشعراء المقتولين بسبب زندقته فهو (بشار بن برد) الذي قتله (المهدي) في أبيات له يشيد بها بعبادة النار في بيته المشهور⁽³⁾. (من البسيط)
الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار⁽⁴⁾

كما استمد من ذلك دليلاً على ان إبليس خير من آدم لأنه خلق من نار اما آدم فخلق من طين فقال: (من الكامل)

إبليس خير من أبيكم آدم فتنّبهُوا يا معشر الفَجَّار
إبليس من نارٍ و آدم طينة والأرض □ تَسْمُو سَمُو النَّارِ⁽⁵⁾

هذه الأبيات واضحة المعاني لا تحتاج إلى عناء لتفسيرها — إن صحت نسبتها إليه — إذ لا بد أن نشير إلى أن الأخبار ذهبت في عقيدة بشار مذاهب مختلفة فقد بدأ بداية سليمة في عقيدته، هذا ما نص عليه الخبر الآتي: «كان عمي بشار من أفقه الناس واعلمهم بكتاب الله، فعاش قوماً من الحرّانيين فخبث دينه»⁽⁶⁾، وقد عرف بشار بمجالسة أصحاب المذاهب المذاهب وارباب الكلام فبدأ مجالساً للمعتزلة، ثم انتهى متحيراً مخلصاً لا يثبت على رأي، وطلب الراحة من حيرته وضغوط الحياة عليه في مجالس اللهو والمجون لذلك اختلف الناس في عقيدته⁽⁷⁾. وإلا كيف نفسر أبياتاً له تحمل اجمل المعاني الدينية مثل قوله: (من الخفيف)

(2) ينظر طبقات الشعراء: 89 — 92.

(3) ينظر البيان والتبيين: 16 / 1.

(4) ديوان بشار (عاشور): 93/4، وقد شكك في نسبته إليه. ينظر تعليقه على البيت هذه الأطروحة:.

(5) نفسه: 92/4، وفيه يشكك المحقق أيضاً في نسبة البيتين إليه..

(6) طبقات الشعراء: 22.

(7) بشار بن برد آخر القدماء واول المحدثين: 57.

كَيْفَ يَبْكِي لِمَحَبَسٍ فِي طُغُولٍ
إِنَّ فِي الْحَشْرِ وَالْحَسَابِ لَشُغْلًا

مَنْ سَبَفُضِي لَحَبْسٍ يَوْمَ طَوِيلٍ
عَنْ وَقُوفٍ بِكُلِّ رَسْمٍ مُحِيلٍ⁽¹⁾

واضح ان الشاعر هنا مؤمن بالموت فيحسب ليوم القيامة وما فيه من ثواب وعقاب فالمعاني الإسلامية واضحة (يوم طويل)، (البعث)، (الحساب).
أما قضية الزندقة بحد ذاتها فالظاهر أنها أصبحت وسيلة لإهلاك الخصوم ولاسيما بين الشعراء فإذا أراد أحد منهم إهلاك خصمه رماه بالزندقة، وربما لجأ إلى وضع أبيات عليه تحمل في ثناياها هذه الفكرة لتكون حجة عليه ويدفع رأسه ثمناً لها. والغالب ان هذه الأبيات تغيب عن دواوين هؤلاء الشعراء ومنه ما رواه أبو العلاء المعري من أبيات لبشار وعلق عليها قائلاً: «لقد كنت في الدار العاجلة اذكر بعض قولك فاترحم عليك ظناً ان التوبة ستلحقك قبل قولك: (من الكامل)

فَاسْكُنْ إِلَى سَكَنٍ تُسَرُّ بِهِ ذَهَبَ الزَّمَانُ وَأَنْتَ مِنْقَرِدُ
تَرْجُو غَدًا وَغَدٌ كَحَامِلَةٍ فِي الْحَيِّ □ يَذُرُون مَا تَلِدُ»⁽²⁾

وهي من قصيدة طويلة تحمل معاني الزندقة اشارت النقمة على بشار بينما ينفي شارح ديوانه نسبته إليه حال كثير من الشعر الذي نسب إليه ممن يحمل مثل تلك المعاني وأنها من وضع أعدائه. إذ يقول: «ولا أخاله صحيح النسبة إليه، وإنما وضعه أعداؤه ليشيع بين العامة، والعامة لا يتبصرون في البحث والتبيين»⁽³⁾.
ونستطيع ان نخلص إلى ان بشاراً كان مؤمناً لكنه وبسبب الظروف المحيطة به من عاهة العمى وكونه من الموالى وتلقفه تلك الثقافات الغريبة الوافدة كونه على درجة عالية من الذكاء والموهبة ما ادخل الشكوك في نفسه وراح يعبر عنها في اللهو والمجون محاولاً بذلك التخفيف عن نفسه من وطأة ذلك لا يعبأ بتعاليم الدين أو الالتزام به، متجاوزاً بذلك الحدود المسموح بها في ذلك العصر مما جعل في ذلك سبباً لقتله، ومع انه لايد من الإشارة إلى «ان كثيراً من المجان قد رموا بالزندقة وليسوا بالزندقة وإنما اتخذوا هذه الظاهرة ليوسموا بالظرف والفكاهة»⁽⁴⁾

ولو نظرنا إلى قضية الزندقة من وجهة أخرى لوجدنا أنها كانت دافعاً لإبداع شعري من نوع آخر وهو ذلك الشعر الذي يحمل المعاني الإسلامية في الرد على هذه الزندقة فقد ظل الشعر الإسلامي يحذر من الزندقة ويدعو إلى توحيد الله، ويبين الادلة القاطعة على وحدانيته وعظمته واستحقاقه للعبادة والخضوع⁽⁵⁾.

(1) ديوان بشار (عاشور): 173/4.

(2) ديوان بشار (عاشور): 64/3 - 65 ؛ وينظر رسالة الغفران: 310.

(3) ديوان بشار (عاشور): 78/4.

(4) صراع الحضارات واثره في الشعر العربي: 84.

(5) ينظر اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: 105.

الباب الثاني

الإبداع الشعري وفاعلية التلقي

الفصل الأول

الصراع النقدي وفاعلية التلقي

ان الباحث في الخطاب النقدي القديم لا بد ان يلمس أن إبداع الشعر وتلقيه في العصر العباسي كان أشبه بساحة من ساحات الصراع بين أطراف عدة وبتجاهات عدة. فالشعر لم يكن بمعزل عن المعركة الحضارية، بوصفه عاملاً من عوامل التغيير والتحول بالوعي الثقافي العربي إلى تجربة جديدة هي في المحصلة نتاج تجربة ذهنية، وضعت الشاعر تحت رحمة العصر بكل ما شهدته من اضطراب وتناقض⁽¹⁾.

ويمكننا القول ان جميع أوجه الصراع تعود إلى الصراع بين القديم والحديث فهناك من يرى ان القديم هو أصل الإبداع الشعري وكل من أتى بعده يُعدّ عيالاً عليه ويقاس إبداعه بمقدار تحقيقه الإضافة أو الجدة ولذا فالقديم هو الذي يقاس عليه الإبداع الشعري عند الشاعر الحديث⁽²⁾. وهذه القضية ولدت قضايا أخرى منها قضية الإبداع والاتباع مثلما ولدت قضية الطبع والصنعة فإذا كانت الصنعة والتكلف سمة الشعر الحديث فان سمة الشعر القديم هي الطبع السليم. ثم جاء عمود الشعر ليشكل بعناصره المختلفة قضية من قضايا الصراع النقدي ما بين داخل تحت خيمة هذا العمود وخارج عنها وهذه القضايا جميعاً مرتبطة بكيفية تلقي الشعر في ذلك العصر وهو ما سنقف عليه في هذا الفصل.

المبحث الأول: الإبداع والاتباع

ان أولى حالات الصراع التي تعتري الشاعر لحظة الإبداع الشعري صراع مع نفسه قد يتحول إلى صراع خفي مع المتلقي المفترض وذلك الهاجس والشعور بالخوف والقلق من الكيفية التي سيستقبل بها المتلقي هذا النتاج والنظر اليه من منظار الإبداع والاتباع. هذه المعاناة وصفها ابن طباطبا بالمحنة إذ قال: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ

(1) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 1.

(2) ينظر لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية: 85.

منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبِقوا إلى كلّ معنىٍ بديع، ولفظ فصيح، وحيلةٍ لطيفةٍ وخلاصةٍ ساحرة. فإن أتوا بما يَفْضُر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يُتَلَفَّ بالقبول»⁽¹⁾. ثم تحولت هذه القضية إلى واحدة من قضايا الصراع النقدي المهمة التي شغلت النقاد قديماً وحديثاً فأفاضوا بالحديث عنها وألفوا فيها كثيراً من المؤلفات⁽²⁾. لان «الابتكار الذي يتطلع إليه الادباء وينشده النقاد وقارئو الأداب قليل لا شك في قلته، والسبب في تلك القلة أن فيه من العسر والصعوبة ما ليس في الاقتداء»⁽³⁾. وتأتي أهمية هذه القضية من كونها مرتبطة بعنصري اللغة (اللفظ والمعنى) فكلاهما عرضة للإتباع والسرقة والتقليد، مع ان هذه القضية تكون أكثر ظهوراً في المعاني وتنطوي أهمية أخرى لهذا الموضوع من ارتباطه «بأصالة الشاعر وقدرته على إبداع المعاني، وكذلك بوصفه مقياساً مهماً في المعركة التي قامت بين أنصار الشعراء وخصومهم كأبي تمام، والبحتري، والمتنبي وخصومه»⁽⁴⁾.

واتخذ الصراع النقدي الدائر حول هذه القضية اتجاهين مثلهما فريقان من النقاد القدامى، فريق نظر إلى هذه القضية بترؤ وعقلانية إذ ارجعوا ما يمكن ان يفيد الشاعر من معاني سابقه إلى العام المشترك، أو اتفاق الخواطر والأفكار، ومنهم ابن طباطبا والأمدى والقاضي الجرجاني، وفريق متعصب راح يتربص بالشعراء منطلقاً من الكره والنقمة عليهم بدافع الغيرة أو الحسد أو لأسباب شخصية أخرى ففحّم هذه القضية وحولها إلى صراع لم تهدأ ثورته⁽⁵⁾.

ومن هذا الفريق أبو علي الحاتمي (ت388هـ) وابن وكيع (ت393هـ) والعميدي

(ت433هـ) وهذه القضية تندرج ضمن قضية السرقات الشعرية لكننا إذا تجاوزنا مصطلح السرقة، أو السرقة، أو الانتهاب، أو الإغارة وجميعها مما يشين صاحبها⁽⁶⁾ إلى مفهومي الإبداع والإتباع فسند ان الإبداع – والذي يرد أيضاً بالابتداع أو التجديد أو الابتكار -⁽⁷⁾. يعني في أصله اللغوي البديع وتحدثنا عن معانيه في بداية هذه الدراسة ومنها انه: الشيء الذي يكون أولاً⁽⁸⁾. وعرفه ابن رشيق قائلًا: «والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وان كثر وتكرر فصار

(1) عيار الشعر: 13.

(2) ينظر الخصومة بين القدماء والمحدثين، د. عثمان موافي؛ الصراع بين القديم والجديد، د. محمد حسين. الأعرجي؛ في الأدب العباسي الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل.

(3) السرقات الأدبية: 86.

(4) الشعراء العباسيون نقاداً: 133.

(5) الشعراء العباسيون نقاداً: 133 – 134.

(6) ينظر السرقات الأدبية: 28.

(7) ينظر نفسه: 12.

(8) ينظر لسان العرب: مادة (بدع).

الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تمَّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمر وحاز قصب السبق»⁽¹⁾.

وذكرُ الإبداع يستدعي نقيضه وهو الإتياع مع الإقرار بعدم وجود إبداع مطلق – إلا إبداع الله عز وجل – ولا إتياع مطلق كذلك. فالجديد من القديم يأخذ والمُبْتَكِر يضيف إلى ما عرفه وعرفه غيره ما استطاع أن يضيف ولا يسمى فعله إضافة أو تجديداً أو ابتداءً إلا وهو ينظر إلى هذا التقسيم⁽²⁾. أما مفهوم الإتياع لغةً فإن له عدة معانٍ أقربها إلى عمل الشاعر هو: السَّيْر في الأثر⁽³⁾. ولعل هذا المعنى هو ما درج النقاد العرب والقدامى على استخدامه للدلالة على متابعة الشاعر لغيره ممن سبقه أو عاصره من الشعراء في ألفاظه أو معانيه أو الأخذ منه وهو ما اسماه أبو هلال العسكري (حسن الأخذ)⁽⁴⁾.

وهذه القضية من الأهمية بمكان لدى الشعراء والنقاد على حدٍ سواء كونها مرتبطة بما ينشده الشاعر من تفرد في إبداعه، وما يمكن أن يوجه إليه من تهم بالسرقة أو الإتياع إلى الحد الذي لم يسلم فيه أي شاعر من هذه التهمة⁽⁵⁾. التي رافقت إبداع الشعر سواء في العصر الجاهلي أم عصر صدر الإسلام أم العصر الأموي وصولاً إلى العصر العباسي وغالباً ما كان الشاعر عندما توجه إليه هذه التهمة فإنه ينبري للدفاع عن إبداعه وفنه. ففي العصر الجاهلي راح طرفة بن العبد ينفي عن نفسه تلك التهمة بل راح يذمها وينكر هذا الفعل على فاعله بقوله: (من البسيط)

□ أَغْيَرُ عَلَى الْأَشْعَارِ اسْرُقَهَا عَنْهَا غَنِيْتُ وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَا⁽⁶⁾

ومن الشعراء المخضرمين الذين نفوا عن أنفسهم هذه التهمة حسان بن ثابت بقوله: (من الكامل)

□ أَسْرَقُ الشُّعْرَاءَ مَا نَطَقُوا إِذْ □ يَخَالِطُ شِعْرَهُمْ شِعْرِي⁽⁷⁾

أما في العصر العباسي الذي شهد انفتاحاً فكرياً وثقافياً وتطوراً حضارياً غير مسبوق والذي كان من نتائجه اتساع في الأدب تبعه اتساع في ما كان يطلق عليها السرقات الشعرية

(1) العمدة: 265/1.

(2) ينظر السرقات الأدبية: 13.

(3) ينظر لسان العرب: مادة (تبع).

(4) ينظر كتاب الصناعتين: 196 وما بعدها..

(5) ينظر مشكلة السرقات، هدارة: 4 – 5 ؛ ينظر في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق: 319.

(6) طرفة بن العبد، (تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته): 216.

(7) ديوان حسان بن ثابت: 189.

إذ «اتسعت دائرتها كثيراً بل كثيراً جداً إلى حدٍّ لم تبلغه في العصور السابقة»⁽¹⁾. لأنها
«انما ترتبط بالأدب ارتباطاً وثيقاً فتتسع وتتنوع كلما اتسع الأدب وتنوع»⁽²⁾.
فأثارت هذه القضية حركة نقدية واسعة وفرت للنقاد الدرس والبحث مثلما صنعت
كتباً ورسائل⁽³⁾. ولعل من أولى الإشارات النقدية المهمة حول هذا المفهوم قول الجاحظ:
«ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في
معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، ان
هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره فانه لا يدع ان يستعين بالمعنى، ويجعل
نفسه شريكاً فيه»⁽⁴⁾.

فالابتكار ملكة وموهبة يُلهم صاحبها القدرة على الإبداع وليس كل من زاول الأدب
عنده هذا الاستعداد وكذلك فان دوافع الإبداع ليست متساوية عند الشعراء لذا فان «العمل
على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جناية لا تقل جنايةً عن سلب الأموال والمتاع من
صاحبها ومالكها»⁽⁵⁾ والنص المبدع حكرٌ لصاحبه لان «النص المستحدث انما يتولد عن
تفاعل خلاق بين منشئ هذا النص وتقاليده تراثه وان الفنان لا يبدع من خلال توليد نصّه من
نصوص سابقة عليه»⁽⁶⁾. بينما هناك من يرى ان المُتَّبِع إذا أحسن في إتباعه للمبدع وأجاد
في زيادة أو اختصار أو تيسير للمعنى أو إيضاح له فانه يستحق هذا المعنى⁽⁷⁾. وبذلك تكون
تكون «آلية توليد النصوص هي المسؤولية عن جعل التراث الشعري الإطار المرجعي
الوحيد للإبداع العربي واي انحرافية تسجل فان الشعرية تسقط عن ذلك وعليه فكل إبداع
شعري انما هو فرع لا بد له ان يتوافق والأصول الشعرية التي استند اليها مهما علّت»⁽⁸⁾.
علّت»⁽⁸⁾.

وهاتان النظرتان قديمتان في أصولهما قدّم الصراع حول قضية السرقات الشعرية أو
الإبداع والإتباع فالدكتور (حكمت الالوسي) حينما نظر في موقف (ابن قتيبة) من المعاني
وجد انه يرى ان الشاعر إذا استخلص من تجاربه الشعورية وتأملاته أفكاراً يرى ان غيره
قد سبقه إلى فكرة أو معنى، وقتها لا يكون له فضل إضافة للتراث اما إذ تمكن من إيضاحه
أو الزيادة فيه فله فضل الإيضاح والزيادة وهما خصلتان ترفعان من القيمة الفنية للعمل

(1) مشكلة السرقات: 29.

(2) نفسه: 29.

(3) في النقد الأدبي (د. عبد العزيز عتيق): 319.

(4) كتاب الحيوان: 149/3.

(5) السرقات الأدبية، طبانه: 26.

(6) البناء الفني في شعر الهذليين: 270.

(7) ينظر أصول النقد الأدبي، الأستاذ احمد الشايب: 268.

(8) القراءة الجديدة للنقد القديم: 146.

الأدبي ولكي يحظى بالفضل الأكبر وجب عليه ان يتوصل إلى حقيقة إنسانية لم يفتن اليها احد من الشعراء السابقين له حينئذ يكون له فضل الإبداع والإضافة والتجديد⁽¹⁾.

ان هذه النظرة وجدها ابن قتيبة فيما كان الناس يستجيدونه للأعشى قوله: (من المتقارب)

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا⁽²⁾

حتى قال أبو نواس: (من البسيط)

دَع عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ الْوَمَ إِغْرَاءً وَدَاوَنِي بِأَلْتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ⁽³⁾

«فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فلاعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»⁽⁴⁾. إذ اصالح أبو نواس المعنى وأضاف إليه، فمعنى الأعشى ضيق محدود لاقتصاره على لفظة (كأس) اما أبو نواس فقد بسط المعنى ومده فأصبحت الخمرة داء وفي الوقت نفسه دواء. وفي الاتجاه نفسه نظر (ابن المعتز) (ت296هـ) إلى تجويد المعاني السابقة حين نظر في قول بشار: (من البسيط)

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهُجُ⁽⁵⁾

إذ وجد انه حين اخذ سلم الخاسر (ت186هـ) هذا المعنى وجاء به في اجود من ألفاظه وأفصح وأوجز فقال: (من مخلص البسيط)

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورِ⁽⁶⁾

هذا التجويد في المعنى جعل (بشاراً) نفسه يعترف بغلبة بيت (سُلم) على بيته فقال: (ذهب والله ببتي)⁽⁷⁾ بعد ان كان بشار يقول: «ما سبقني احد إلى هذا المعنى ولا يأتي بمثله بمثله احد»⁽⁸⁾. ان الملكية الفكرية التي لم تكن لها وسائل تحميها في ذلك الوقت عندما تنتهب فان الشاعر لا بد ان يصاب بحزن شديد وإحباط لذهاب إبداعه إدراج الرياح. وهذا واضح من تعليق بشار حين علم بذيوع بيت (سُلم) وخفوت بيته إذ قال: «يعمد إلى معاني التي أسهرت فيها ليلي، وأتعبت فيها فكري، فيكسوها لفظاً أخف من لفظي، فيروى شعره ويترك شعري»⁽⁹⁾.

(1) ينظر مفاهيم في الأدب والنقد: 87 – 88.

(2) ديوان الأعشى: 173.

(3) ديوان أبي نواس (الغزالي): 27.

(4) الشعر والشعراء: 74/1.

(5) ديوان بشار (عاشور): 56/2.

(6) شعراء عباسيون منسيون (غرنباوم): 104.

(7) طبقات الشعراء: 100.

(8) نفسه: 100.

(9) المنصف للسارق والمسروق منه: 105.

ان هذا التجويد هو مطلب النقد قديماً وحديثاً في قضية الإتياع وما يجب ان تكون عليه فتجويد (سَلَّم) اذهب بيت بشار وكأنه لم يكن، وصار بيت (سَلَّم) وكأنه إبداع جديد. ويعزو الدكتور بدوي طبانه ذلك إلى انه اخذ المعنى لكنه كساه ألفاظاً جديدة وصاغه صياغة رائعة فيها خفه ورشاقة وإيجاز وصل وقوة لينة في قول بشار مثلها⁽¹⁾ كما يرى «ان صياغة الأديب وتصرفه في لغة الأدب هكذا ينبغي ان تكون»⁽²⁾. فنظرة النقد في العصر العباسي لهذه القضية اخذت جانب العمق والجديّة لكثرة الشعراء المبدعين وكثرة من تأثر بهم فتابعهم وهذا يستدعي حركة نقدية للكشف عن هذا الإبداع والنسج على منواله لذلك حفلت الساحة النقدية والبلاغية بكثير من الدراسات حول هذه القضية لعلاقتها «بأسس الإبداع الجوهرية في القدرة على الاستفادة من النماذج الموروثة ومحاكاتها والنسج على منوالها والتفنن في احتذائها»⁽³⁾.

لذلك اباح ابن طباطبا للشاعر المحدث ان يتبع إبداع غيره ولا سيما في المعاني لأنه ينظر اليه وكأنه في محنة - وهو ما سلف ذكره في بداية هذا المبحث - لان السابقين تناولوا أكثر المعاني وابدعوا فيها وقال في معرض دفاعه عن الشاعر في هذه القضية: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق اليها فابرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَبِّ بل وجب له فضل لطفه وإحسانه»⁽⁴⁾. كقول أبي نواس: (من الطويل) وإن جَرَّتِ الألفاظُ مِنَّا بِمِدْحَةٍ لغيركِ إنساناً فَأَتَتْ الَّذِي نَعْنِي⁽⁵⁾

أخذه من قول الأحوص: (من الطويل) مَتَى مَا أَقْلُ فِي آخِرِ الدَّهْرِ مِدْحَةٌ فَمَا هِيَ إِلَّا بِنِ لَيْلَى الْمُكَرَّمِ⁽⁶⁾

فعلى الشاعر الذي يريد ان يسلك طريق الإتياع، الدّربة والمران على حفظ أشعار الأولين ليكون قادراً على الإفادة من غزارة المعاني التي خَلَّفَهَا من سبقه من الشعراء ليكون كما شبهه ابن طباطبا «كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه»⁽⁷⁾.

(3) ينظر قضايا النقد الأدبي: 164 - 165

(2) نفسه: 165.

(3) الطبع والصنعة معياراً نقدياً: 204.

(4) عيار الشعر: 123.

(5) ديوان أبي نواس: 316.

(6) ديوان الاحوص: 202.

(7) عيار الشعر: 126.

كما أفسح للشاعر مساحات أوسع لإطلاق مهارته حين نبّه إلى إمكانية (عكس المعاني)⁽¹⁾ أو اخذ المعنى اللطيف من الكلام المنثور أو من الخطب والرسائل وهي سابقة لم يشر إليها أحد قبله⁽²⁾. كما أشار إلى الأخذ القبيح ولكي لا يقع الشاعر فيه راح يوصيه في كيفية أطاف الحيلة في الأخذ وأن «لا يغير على معاني الشعراء فيودعها شعره ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول»⁽³⁾.

أما الصولي فانه في معرض دفاعه عن أبي تمام أشار إلى قضية السرقات وما تفرع عنها من مصطلحات تابعة لها أو تدل عليها وهو يرى أن أبا تمام أولى بالمعاني التي أخذها لأنه ما ترك فيها معنىً إلا كملّه أو زاد عليه أو وشّحه ببديعه إذ قال: «وليس أحد من الشعراء... يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ومتى اخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمّم معناه فكان أحق به»⁽⁴⁾.

والملاحظ أن الصولي كان يتعصب لأبي تمام مبدعاً ومتبعاً وذلك فيما روي أن دعبلراً إدعى على أبي تمام أنه كان يتبع معانيه فيأخذها فقال له رجل ما من ذاك؟ فقال: قلت: (من الطويل)
 وإن إمرءاً أسدى إليّ بشافِعٍ إليه، ويرجو الشكر مَنّي لأحمقُ
 شفيِعك فاشكر في الحوائج إنّه يصُونك عن مكرّوها وهو يخلق⁽⁵⁾

فقال له الرجل: فكيف قال أبو تمام: قال: قال: (من الكامل)

فَلَقَيْتُ بَيْنَ يَدَيْكَ خُلُوَ عَطَائِهِ وَلَقَيْتُ بَيْنَ يَدَيْ مُرٍّ سُؤْأَلِهِ
 وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعةً من جَاهِهِ فكأنّها من مَالِهِ⁽⁶⁾

فقال الرجل: «والله لئن كان اخذ هذا المعنى وتبعته فما احسنت، وإن كان اخذه منك لقد أجاده فصار أولى به منك فغضب دعبل وقام»⁽⁷⁾. ويقول الصولي في هذا: «وشعر أبي أبي تمام أجود فهو مبتدئاً ومتبعاً أحق بالمعنى»⁽⁸⁾.

وخلاصة المسائل التي عرضها الصولي فضلاً عمّا ذكرناه – من احقيه الشاعر بالمعنى إذا اخذه وتمم معناه أو زاد عليه – أنه فرق بين ثلاثة أنواع من السرقات: وهي

(1) نفسه: 126.

(2) ينظر مشكلة السرقات: 93.

(3) عيار الشعر: 14.

(4) أخبار أبي تمام: 53.

(5) ديوان دعبل بن علي الخزاعي: 102.

(6) ديوان أبي تمام: 60/3.

(7) أخبار أبي تمام: 64 ؛ ينظر الموازنة: 70/1 – 71 ؛ والموشح: 372 – 374.

(8) أخبار أبي تمام: 64.

سرقة لفظ، وسرقة معنى، وسرقة لفظ ومعنى⁽¹⁾. كذلك استخدامه مصطلحات نقدية كثيرة للدلالة على السرقات منها: السرقة والنقل والاحتذاء والنسخ والمسح⁽²⁾.

ويرى الأمدي في السرقة انها «باب ما يُعرَى منه احد من الشعراء إلا القليل»⁽³⁾ وفي سرقة المعاني يقول: «ان من ادركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرَى منه متقدم ولا متأخر»⁽⁴⁾. وانكر على من يوجه تهمة السرقة عندما تكون المعاني مشتركة معروفة ويرى «ان السرقة انما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنّه فيه عن الذي يورده ان يقال: إنّه أخذ من غيره»⁽⁵⁾.

ومما اورده الأمدي ما ابدعه مسلم بن الوليد (ت 208هـ) «وهو معنى سَبَقَ إليه»⁽⁶⁾. قول مسلم: (من البسيط)
[يَسْتَطِيعُ (يَزِيدُ) مِنْ طَبِيعَتِهِ عَنْ الْمَنِيَّةِ وَالْمَعْرُوفِ إِحْجَاماً]⁽⁷⁾

أخذ أبو تمام المعنى فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد فقال: (من الطويل)
تَعَوَّدَ بَسْطَ الْكَفِّ حَتَّى لَوْ أَنَّهُ تَنَاهَا لِقَبْضٍ لَمْ تُجِبْهُ أَنَامِلُهُ⁽⁸⁾
واكتفى الأمدي بهذا القدر فذكر البيتين ولم يعمد إلى التعليل وانما راح يثني على قول (أبي تمام) وتفضيله إياه على قول (مسلم) ويبدو «انه فضل من طريق دقة استعمال اللفظ ورصانة توظيفه لاداء المعنى بأيسر صياغة واسهلها فضلاً عن ذلك ما توافى فيه من سلامة اللفظ الذي له اثر في وضوح المعنى وانكشافه»⁽⁹⁾.

واما المرزباني (ت 384هـ) فقد عمد إلى مصطلح (الاحتذاء) ليعبر به عن السرقات «ومما احتذى فيه البحري أبا تمام، وقدّر مثل كلامه فعمل معناه عليه، ما أخذه من قوله»⁽¹⁰⁾ (من الخفيف)

(1) أبو بكر الصولي: 98.

(2) نفسه: 98.

(3) الموازنة: 138/1.

(4) نفسه: 311/1 ، 346/1 ، 83/1.

(5) الموازنة: 346/1.

(6) نفسه: 83/1.

(7) شرح ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد): 65.

(8) ديوان أبي تمام (التبريزي): 29/3 ، والبيت من قصيدة يمدح فيها المعتصم..

(9) المفاضلة بين الشعراء: 150.

(10) الموشح: 414.

هَمَّةٌ تَنْطِحُ النَّجُومَ وَجَدَّ

آلِفٌ لِلْحَضِيضِ فَهُوَ حَضِيضٌ⁽¹⁾

(1) ديوان أبي تمام (التبريزي): 289/2.

فقال البحتري: (من الكامل)

مُتَحَيِّرٌ يَغْدُو بِعَزْمٍ قَائِمٍ فِي كُلِّ نَائِبَةٍ وَجَدٍ قَاعِدٍ (1)

ثم يقول: «وسرقات البحتري من أبي تمام كثيرة» (2).

ويعدُّ أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت 388هـ) من فريق المتحاملين على الشعراء في قضية الإبداع والإتياع أو السرقات - ولا سيما على المتنبي - فقد أُلِّفَ في نقده رسالتين هما: الرسالة الموضحة، والرسالة الحاتمية وهو متحاملٌ فيهما ابداً على المتنبي وانكر ان يكون له فضل في جانب الإبداع وان «جيد شعره مسروق والأبيات غير الجيدة من خاطره» (3) وهو بذلك ينكر إحسانه وبديعه وما أضافه إلى الشعر العربي، وانظر وانظر إلى هذه المحاور المفضضة بينه وبين المتنبي التي يقرر فيها ذلك مع محاولة المتنبي تسويغ ركونه إلى الإتياع لكن تلك التسويغات لم تجد لها صدى عند هذا الناقد المتشدد. إذ قال: «فقال أبو الطيب أما يلهيك إحساني في هذه الأبيات عن اساءة ان كانت في غيرها؟ فقلت: ما اعرف لك إحسانا ولا اعترف لك باختراع إذا كانت الأبيات هذه التي تتخيل أنك السابق إلى معانيها وربُّ الإحسان فيها مسترقة ملصقة، فيما تقدم من نظمها وابتكره اصحابها من معانيها، شاغل عن تكرير لها وتبديل لألفاظها» (4).

ويرى الدكتور احمد مطلوب أنَّ المتنبي علل ذلك بأنه لا بد ان يقع لان كلام العرب أخذ بعضه برقاب بعض وأخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى والالفاظ مشتركة مباحة (5). لكن الحاتمي يمضي في اتهام المتنبي بالسرقة من كلام العرب واغارته على الشعر الجيد كما يتهمه بالسرقة والاخذ من كلام ارسطو في الحكمة (6). ولا بد من الإشارة إلى ان هذا الاذعان والرضوخ في هذه المحاورات التي اوردها الحاتمي يتناقض مع شخصية المتنبي المتعالية، فالدكتور عثمان موافي يرى أنَّ «اصدق وصف له في ممارسته لعملية الإبداع الفني» (7) ما وصفه به ابن رشيق من انه «كالمملك الجبار يأخذ ما حوله قهراً وعنوه أو كالشجاع الجريء يهجم على ما يريد لا يبالي ما لقي ولا حيث وقع» (8). ويرى الدكتور احمد مطلوب ان هذه المطاعن

(1) ديوان البحتري: 507/1.

(2) الموشح: 414.

(3) الرسالة الموضحة: 130.

(4) نفسه: 130.

(5) ينظر اتجاهات النقد في القرن الرابع الهجري: 263.

(6) ينظر نفسه: 265 - 267.

(7) الخصومة بين القدماء والمحدثين: 108.

(8) العمدة: 133/1.

تخفي غرضاً دفيناً سعى إليه الحاتمي وهو تجريد المتنبي من شعره ولاسيما شعر الحكمة⁽¹⁾.

كما افرد الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) فصلاً للسراقات عرض فيه المصطلحات التي تداولها النقاد في هذه القضية ومنها ما اسماه (المبتدع والمتبع)⁽²⁾. وكذلك حرص الحاتمي على توجيه نصائحه لمن يعتمد من الشعراء إلى إتباع المعاني ناصحاً إياه أن «يأخذ المعنى دون اللفظ ثم أن يطويه أن كان مكشوفاً، ويكشفه أن كان مستوراً ويحسن العبارة عنه ويختار الوزن العذب له حتى يكون بالاسماع عبقاً وبالقلوب علقاً»⁽³⁾.

أما القاضي الجرجاني فقد نظر إلى المعاني المشتركة المتداولة فعرضها ثم أخبر عن استحسانه إطلاق صفة (المبتدع والمخترع) على من زاد في وجود المعنى مع مراعاة تعاصر الشعراء إذ لا نهتدي إلى القائل الأول، كما راح يصف التضييق الذي سبب تحامل الناقد والمتلقي في نظرهم إلى الإتيان هذا التحامل أغلق على الشاعر منافذ الإبداع، ويصف القاضي ذلك التضييق على المبدع بقوله: إنَّ «أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقلَّ عدده، وحُطِرَ معظمه، ومعانٍ قد أُجِدَّ عفوها، وسُبِقَ إلى جديدها، فأفكاره تنبث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل سرق بيت فلان، واغار على قول فلان... كأن التوارد عندهم ممتنع...»⁽⁴⁾.

ثم يصور نوعاً آخر من التضييق على الشاعر الذي يروم أن يختط لنفسه طريقاً في الإبداع قائلاً: «وان إفترع معنى بكرة أو افتتح طريقاً مبهماً لم يرض منه إلا بأعذب لفظ واقربه من القلب وألده في السمع فان دعاه حُبُّ الإغراب وشهوة التتوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه فوشحه بشيء من البديع وحلاه ببعض الاستعارة قيل: هذا ظاهرُ التكلف، بينَ النقشِف، ناشف الماء، قليل الرونق»⁽⁵⁾.

وقال الدكتور هدارة في تضييق النقاد على الشعراء في سبيل المعنى: «اشتراطهم في عدم وجود سابق عليه مهما كانت الظروف، وإيهامهم إياهم باستنفاد المعاني وان لا جديد تحت الشمس»⁽⁶⁾ لكن الشاعر المبدع هو من يتخلص من هذا الطوق ويبتكر معانيه حتى وان كانت من الأشياء المألوفة فالحمى وما تفعل بصاحبها حين تعاوده في الليل وتقلع عنه في النهار وما يرافقها من رعدة وتصبب عرق، لم ينسج منها أحدٌ إلا قليلاً من الناس ومع ذلك لم يحاول أيّاً منهم أن يصفها على النحو البارع الذي أتى به المتنبي في أبياته

(1) ينظر اتجاهات النقد في القرن الرابع الهجري: 265.

(2) ينظر حلية المحاضرة: 28/2.

(3) الرسالة الموضحة: 152.

(4) الوساطة: 52.

(5) نفسه: 52.

(6) مقالات في النقد الأدبي: 58.

المشهور. والتـهـوي يـقـول فـيـه :
(من الوافر)

وزائرتي كأن بها حياءَ
بذلّت لها المطارف والحشايا
يضيق الجلد عن نفسي وعنّها
إذا ما فارقتني غسّلتني
فلئس تزور في الظلام
فعاثتها وباتت في عظامي⁽¹⁾
فتوسّع بأنواع السقام
كأنّا عاكفان على حرام⁽²⁾

ان هذا المعنى – علي بساطته – من إبداع المتنبي إذ لم يسبقه إليه أحد ولا خطر على ذهن شاعر قبله، فقد حطم المألوف وكسّر قيد الإتياع فكان مبدعاً بحق لان «المبدع عندما يأتي بالمبتكر والجديد كأنه حطم مألوفاً لأنه يتجاوز المألوف والا فهو غير مبدع»⁽³⁾.

وأبو محمد بن الحسن بن وكيع التنيسي (ت 393هـ) كان من فريق المتحاملين على الشعراء في قضية الإبداع والإتياع أو السرقات وله كتاب (المنصف للسارق والمسروق في اظهار سرقات المتنبي) وكان تحامله على المتنبي شديداً إلى الحد الذي وصفه ابن رشيق قائلاً: «وأما ابن وكيع فقد قدّم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصّدر الأول ان سلم ذلك لهم»⁽⁴⁾.

ومثله أبو سعد محمد بن احمد العميدي (ت 433هـ) وله كتاب (الإبانة عن سرقات المتنبي) الذي ألّفه يزّد به علي المعجبين بالشاعر - من غير تروٍ وروية - وليظهر ان شعره ليس بالمعجزة وإنما فيه الغث الساقط، والمبتذل المسروق⁽⁵⁾.

بعد ان عرضنا آراء النقاد القدامى في قضية الإبداع والإتياع على انه جزء من قضية السرقات الشعرية فلنا بعد ذلك أن نقف على هذه الظاهرة من الجانب الفني ومن وجهة نظر علماء النفس واصحاب مدرسة التحليل النفسي علّنا نصل إلى فهم دقيق لأسباب هذه الظاهرة إذ يرى هؤلاء ان الشاعر قد يقع في حبال الإتياع عن غير قصد وذلك عندما تتداعى عليه المعاني والأفكار والأشعار التي قرأها أو سمعها أو حفظها – بشكل لا إرادي لتكون ضمن نسيجه الإبداعي من حيث لا يدري أو انه يستدعي تلك المعاني عن قصد ليضعها بارادته ضمن ذلك النسيج الإبداعي لاسيما ان استدعاء المعاني والصور التي

(1) المطارف: جمع مطرف وهو رداء خز في جنبه علمان، الحشايا: جمع حشيه، والحشية: لقراش المحشو. ينظر لسان العرب: مادة (طرف، حشى).

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 4 / 276.

(3) التجربة الإبداعية (دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع): 16.

(4) العمدة: 281/2.

(5) ينظر اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري: 267.

يتكرر ورودها في الذهن أو التي وصلت إليه حديثاً تكون اسهل واسرع استدعاءً من غيرها⁽¹⁾.

هذه الفرضيات قريبة مما اسماه النقاد قديماً (توارد الخواطر) الذي يوحى بقضية الاستدعاء تلك، لكن الدكتور (هذارة) يرى في هذا المصطلح انه: «اصطلاح غامض يحتاج إلى تفسير وإيضاح»⁽²⁾. ويورد قول أبي عمرو بن العلاء حينما سُئل: «أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»⁽³⁾، كما يورد قول المتنبي عن مثل ذلك: «الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر»⁽⁴⁾. إلا انه ينفي ان يكون معنى (توارد الخواطر) التذكر التلقائي الذي اشرنا اليه إذ يقول: «لعلهم يرمون إلى تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف اللغة بين الشاعرين أو الشعراء مما يجعل عقولهم تتوافر على ألسنتهم في صور ومعان متشابهة»⁽⁵⁾.

وهي إشارة إلى الإطار الشعري الذي يكتسبه الشاعر في مجتمعه الذي يعيش فيه ولعل رأي الدكتور (هذارة) ينسجم مع آراء النقاد المعتدلين في النظر إلى قضية الإبداع والاتباع أو السرقة وانه لا يجوز اطلاق الأحكام تعسفاً على الشعراء في قضية لم تحسم إلى زمننا الحالي ألا وهي قضية الإبداع الشعري ومصادرها ودوافعها تلك التي تحدثنا عنها في مقدمة هذه الأطروحة، وكذلك دوافع الإبداع التي يمكن إجمالها بما يأتي:⁽⁶⁾

1. الإعجاب: فشمسية الشاعر الأصيل وفنه لها اثر كبير في تتبع الآخرين لآثاره واحتذائها، لذلك فان التقليد في الغالب يكون من الأدنى لنموذج أعلى فالمتبع ما فكر في إتباع غيره إلا بعد ان وجد فيه أنموذجاً مؤهلاً لان يحتذيه في شخصه أو فنه وابداعه.
2. قد يكون الإبداع لإشباع رغبة من رغبات النفس وميولها عند الشاعر نفسه لكنه يجدها في صورة الأنموذج الأمثل لديه عند الشاعر الأصل أو الأثر المتبع.
3. ان غرابة الفكرة أو العبارة تكون أحياناً سبباً من أسباب تقليدها اما بدافع الإعجاب – كما ذكرنا – أو لان الشاعر يظن انها لغرابتها لم تشتهر بعد بين الناس فيحاول ان يظهرها علها تنسب إليه وهنا يخرج الاتباع من إعجاب بإبداع الشاعر الأصل إلى محاولة السطو أو السرقة أو النهب لمعانيه وهذا هو الجانب المذموم في عملية الإبداع.

(1) مبادئ علم النفس العام: 225.

(2) مشكلة السرقات: 253.

(3) العمدة: 289/2.

(4) نفسه: 289/2.

(5) مشكلة السرقات: 266.

(6) ينظر السرقات الأدبية: 102 وما بعدها..

وإذا كانت دوافع الإبداع في معظمها انفعاليه فان دوافع الإبداع هذه ليست كذلك ولعل أبا هلال العسكري ممن تنبه إلى تلك القضية من النقاد فقد رصد الدكتور (هدارة) ذلك بقوله «ولعل الجديد عند أبي هلال حقاً جعله المعاني على ضريبين مبتدع ومولد وتنبه إلى ان المعنى المبتدع يكون معنىً انفعالياً»⁽¹⁾.

وهكذا أصبح الشاعر العباسي يعيش صراعاً في إبداع معانٍ شعرية بكر أم إعادة إبداع ما سبقه إليه الشعراء وهذه محنة كما وصفها النقاد القدامى، ويرى الدكتور احسان عباس انها كذلك، فهي محنة «تحدُّ من قدرته على الابتكار ولهذا فهو إمّا أن يأخذ معاني من سبقه أو يولد معنىً جديداً من معنىً سابق»⁽²⁾. لكن الشاعر العباسي مؤيداً بأراء الغالبية العظمى من النقاد في ذلك العصر كان على يقين ان المعاني «ليست ملكاً للأول الذي عثر عليها وانما يكون احقُّ بها من ثبتها تثبيتاً قوياً في ذاكرة الناس»⁽³⁾. لذلك فان النقاد لم يجدوا من حرج في ارشاد الشاعر إلى مواطن الحسن والقبح في الأخذ من غيره أو كيف يسرق معانيه كما فعل ابن طباطبا حين راح يوصي الشاعر بضرورة «إلطف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها»⁽⁴⁾.

كما اننا نجد من الشعراء من يستهون بالإبداع ويعترف بنفسه انه اخذ واحتذى من سبقه⁽⁵⁾. وبين هذه الآراء جميعاً يمكن القول ان الشاعر إذا عمد إلى الاتكاء على إبداع غيره غيره ولم يضع لمستته الذاتية على شعره فانه مقصر وعاجز ولن يكون في ركب المبدعين، وكذلك ان اهمل النتاج الشعري الذي ابدعه الشعراء قبله فانه سيفوته كثيرٌ مما يمكن ان يوسع مداركه به ويفتح امامه آفاقاً للإبداع لان حالة الإبداع الشعري اكبر من أن تكون كلمات تنتقى أو أصوات تلفظ انما هي تراكم المعاني في ذهن المبدع تتوافر بطريقه لا واعيه عليه ان يلتقط منها ما يخدم إبداعه وربما حمل هذا الإبداع أكثر من معنىً وبذلك تتاح للمتلقي حرية اكبر في تفسير هذا الإبداع.

المبحث الثاني: الطبع والصناعة

ترتبط قضية الطبع والصناعة ارتباطاً وثيقاً بعملية الإبداع الشعري، وتعلّقها بالمبدع أكثر من تعلّقها بالنص الإبداعي مع ان هذا النص لا بد ان يشي بطبع أو صناعة منشئة لأنه في الحالتين لا بد له من ملكة شعرية ترافق هذا الإبداع. وهي من القضايا التي دار حولها

(1) مشكلة السرقات: 97.

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر): 671.

(3) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان : 347 والقول (لاناتول فرانيس)؛ وينظر السرقات الأدبية: 156.

(4) عيار الشعر: 126.

(5) ينظر السرقات الأدبية: 104 - 105.

صراع نقدي واسع ليس لدى النقاد العرب فحسب بل يمتد هذا الصراع إلى الفكر اليوناني القديم إذ يرى افلاطون ان الشعراء مُلهمون وانهم «لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون»⁽¹⁾.

كما انه ينظر إلى الشاعر الذي يعتقد انه باتّكائه على الصنعة وحدها قادراً على إبداع الشعر بأنه واهمّ إذ يقول: «أمّا ذلك الذي حُرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون – ثم يجروّ على الاقتراب من ابواب الشعر واهماً أنّ الصنعة تكفي لخلق الشاعر – فانه لن يكون سوى شاعر ناقص، لان شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قورن بشعر المُلهم»⁽²⁾.

اما (ارسطو) فانه «لا يعتد بجانب الالهام الغيبي في نقده – كما فعل افلاطون – بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية بتحديد معالم الشعر والبحث عن القوانين الفنية فيه واثرها»⁽³⁾.

ان عدم اعتداد (ارسطو) بالالهام يعني ميله إلى الصنعة في الشعر ولاسيما أنّه قد احتفى بالمحاكاة بالشكل الذي يقرر ان «المحاكاة عنده تقابل الصنعة أو المهارة الفنية»⁽⁴⁾. ويرى الدكتور بدوي طبانة ان هناك اتجاهين في تحليل عملية الإبداع الشعري عند اليونان، فالاتجاه الأول يمثلُه فريق «لا يكون الشعر عندهم عملاً من أعمال الوعي بل هو عمل من أعمال اللاشعور، ويكون الشعراء في هذه الحالة بمنزلة الواسطة أو أدوات التوصيل التي لا تأثير لها في العمل»⁽⁵⁾. أما الفريق الآخر فيرى ان الشعر صناعة وهي مرتبطة بوعي الشاعر الذي يكون حاضراً في كل تفاصيل العملية الإبداعية فهو «كل شيء في العمل الأدبي، بعواطفه وانفعالاته ومشاعره وتجاربه وألفاظه وتراكيبه فالشعر صنعتُه وفنُه المُعبّر عن تجاربه وانفعالاته وعواطفه، والفنية في نفس صاحبها ومنها تصدر آيات الإبداع»⁽⁶⁾.

فالشاعر وهو بصدد الإبداع الشعري يتجاذبه امران اما السير وفق العادة وعندها يضع الشاعر في حساباته ان نتاجه الشعري من قبل المتلقي على انه بسيط واضح، مع انه يستمد قوة اضافية من كونه يمثل الانموذج الاصل وان يميل الى مخالفة العادة وخرقها عندما ينظر الى ذلك الانموذج على انه من المألوف الذي يقتضي الغاء لعدم فاعليته وضعف تأثيره في المتلقي لان المتلقين – ومنهم النقاد – سيخضعون العمل الأدبي منظورات عديدة منها منظار الطبع والصنعة ومن خلال رموز استدلاليه للبحث عن إبداع الشاعر الذاتي المتواري في هذه النصوص، ولا بد من الإشارة إلى ان النقد العربي القديم

(1) نصوص النقد الأدبي (اليونان): 18/1 – 19.

(2) عن كتاب المدخل إلى النقد الأدبي الحديث: 339.

(3) النقد الأدبي الحديث: 367.

(4) تمهيد في النقد الحديث: 69.

(5) النقد الأدبي عند اليونان: 47.

(6) النقد الادبي عند اليونان: 48.

يَإَيُّهَا الَّذِي فَهِمَ نَظَرَتَهُ الْإِلَهِيَّ الْإِبْرَاهِيمِيَّ دَاعِ الشَّعْرِ
 مَعَ نَظَرَةِ الْيُونَانِيِّينَ - لَاسِيْمَا أَفْلَاطُونُ - فِي قَضِيَّةِ تَلْقِي الشَّاعِرِ إِبْدَاعَهُ مِنْ قُوَى خَارِجِيَّةٍ
 إِنْ كَانَتْ رِبَاتُ الشَّعْرِ - كَمَا عِنْدَ الْيُونَانِ - أَوْ مِنَ الشَّيَاطِينِ وَالْجِنِّ - كَمَا عِنْدَ الْعَرَبِ -
 (1)

اما امتداد الصراع النقدي العربي الذي اثير حول هذه القضية فانه قديم تمتد جذوره إلى العصر الجاهلي، لكنه برز بقوة تزامناً مع قضية الصراع بين القديم والحديث على فرضية ان كل قديم مطبوع، وان كل حديث مصنوع، كما رافقت هذه النظرية نظرة أخرى يرى اصحابها انه - أي الطبع - جوهري في الشعر العربي وصناعي في غيره، كنظرة الخليل بن احمد الفراهيدي (ت 175هـ) التي اوردها في قوله: «الشعر جلية اللسان، ومدرجة البيان، ونظام الكلام، مقسوم غيرُ محذور، ومشارك غير محصور، إلا أنه في العرب جوهري، وفي العجم صناعي»⁽²⁾. وهذه نظرة غير موضوعية فهي تنفي عنصراً يمكن ان تجبل عليه النفس البشرية للعربي ولغير العربي إلا وهو الطبع والفطرة وهو ما اراده بقوله جوهري، واما الصناعي عنده فهو المتكلف المطبوع. وقد يكون الجاحظ (255هـ) تأثر بهذا الرأي حين قال: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهةً وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا إستعانة، وإنما هو أن يصرفَ وهْمَه إلى الكلام والى رَجَزِ يومِ الخصام... فتأتيه المعاني إرسالاً وتنتال عليه الألفاظ انتبالاً»⁽³⁾.

ان النظرة إلى الشعر القديم برمته على انه شعر مطبوع استوقفت بعض النقاد فراحوا يتلمسون جذور الصنعة في ذلك فنظروا إلى الشعر الجاهلي على انه «ليس تعبيراً فنياً حراً، بل هو تعبير فني مقيد، ليس تعبير الطبيعة والطبع، بل هو تعبير التكلف والصنعة»⁽⁴⁾.

وهذا القول فيه نظر إذ «لا يبدو ما قالوه صحيحاً كُلِّ الصِّحَّةِ فهذه القيود التي تحدثوا عنها إنما هي شروط الفن الشعري فمثلما تكون لكل فن شروطه الخاصة به فكذلك للشعر شروطه اللازمة له، ولا يعني التزام هذه الشروط تقييد حرية الشاعر والوقوف بوجه الطبع عنده»⁽⁵⁾. كما يجب التمييز بين صنعة الشعر القديم وصنعة شعراء البديع في العصر العباسي، التي تتصف بالتعميق الفني الذي يطغى على الطبع فلا يبدو له اثر، فصنعة الشعر

(1) ينظر الصدق الفني في الشعر العربي: 63 - 64.

(2) زهر الاداب وثمر الالباب: 687/3.

(3) البيان والتبيين: 28/3.

(4) الفن مذاهبه في الشعر العربي: 20.

(5) الصدق الفني في الشعر العربي: 34.

القديم تلتصق بالطبع وتمتزج معه وغالباً ما يطغى عليها فلا تبدو إلا لمن اوتي فطنة الفهم والنقد⁽¹⁾.

ولنا ان نتساءل هل استطاع الصراع النقدي حول قضيتي الطبع والصناعة، هذه الثنائية المهمة من ثنائيات الفكر النقدي العربي ان يستقطب حركات النص الشعري ومبدعه بالوصول إلى صورها العميقة الممتدة إلى داخل النصوص الأدبية فيكتشفها ويعرف آثارها على متقلي تلك النصوص، ثم ما دلالات كل منهما وإذا تجاوزنا تلك الدلالات المعجمية والاصطلاحية التي امتلأت بها كتب النقد القديمة والدراسات الحديثة ما يخدم بحثنا من ان هناك نظرة دينية فلسفية ترى ان الطبع حالة اسمى من الصناعة فالصناعة «بشرية مستخرجه من الطبيعة التي هي إلهية»⁽²⁾. وما كان إلهياً أو غيبياً يرتبط غالباً بالخوارق وهو ما جعل الدكتور عز الدين إسماعيل يعتقد ان «الطبع ذاته ضمن هذا المفهوم أمر غيبي المصدر مُلهم»⁽³⁾، ويجد أبو البقاء ايوب الكفوي انه «قوة للنفس في إدراك الدقائق»⁽⁴⁾. وجاء في المعجم الأدبي ان «الطبع استعداد فطري ونموذج اصيل للتمييز والمخالفة تتوحد فيه الموهبة والجودة من غير تكلف ومما قيل فيه انه الملامح المركوزة في جبلة الشخص في مقابل ما يكتسبه بتأثير المجتمع... ما يكون في الأثر الفني هوية قوية دافعة»⁽⁵⁾.

وأما الصناعة - وان لم تكن تتكئ على إلهام فطري - فانها «قد تُطلق على ملكه يُقَدَّر بها على استعمال المصنوعات على وجه البصيرة لتحصيل غرض من الأغراض بحسب الأماكن»⁽⁶⁾. وجاء في المعجم الأدبي ان مصطلح الصناعة: «صناعة، أو كل علم أو فن مارسه الإنسان حتى يُمهر فيه... ومن الأقوال الشائعة قديماً أنَّ الأدب، ومنه الشعر صناعة أو صنة، وأن المرء لا يُحسنه إلا إذا حصل علوماً معينة، وتدرَّب عليها، وقُلِّد المجيدين فيه»⁽⁷⁾.

ثم يذكر صاحب المعجم شروطاً وضعها بعض النقاد - وان كانوا قلة - حول بروز هذه الصناعة بهذا الشكل ورفضهم لهذا البروز بل فرضوا «ان يكون الجهد خفياً بحيث لا يشعر القارئ أو المطالع بالمخاض العسير الذي رافق ولادة الأثر الفني»⁽⁸⁾.

(1) الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد القديم تاريخها وقضاياها: 199.

(2) الإمتاع والمؤانسة: 184/1.

(3) آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر، د. عز الدين إسماعيل: 14.

(4) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: 184/1.

(5) المعجم الأدبي: 163.

(6) الكليات: 544/1.

(7) المعجم الأدبي: 158.

(8) نفسه: 159.

واضح ان الصنعة ظلت تالية للطبع في الاستعمال النقدي لهذه الثنائية مع انها مكملتها، والطبع في العصر الجاهلي كان يقابله (الارتجال) والصنعة يقابلها (الثقاف). اما منشأ الطبع فما زال من العسير تحديده كما انه من العسير تحديد ما الذي يجعل انساناً ما شاعراً دون غيره وهذا ما تساءل عنه القاضي الجرجاني في وساطته بقوله: «وانما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلحاً، وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكيناً مُفحماً»⁽¹⁾ وهذا يشكل الجانب الأول من قضية الإبداع الذي يرتبط بأحد جوانب التكيف.

ويقول (هنري لوسن) وهو يحلل شخصية (الفرد دفيني) في ضوء العلم الطباع ان «هناك شروطاً في ذات المؤلف تضاف إلى الشروط الخارجية التي احاطت به... ذلك ان في كل انسان جملة من الشروط الولادية الدائمة تعين عمله وذاوقه ومساعيه... فهو قبل ان يبلغ اصالته المكتسبة قد صهرته الطبيعة منذ ولادته بأصالة في صلب تكوينه»⁽²⁾.

اما آثار ذلك الصراع النقدي الذي اثير حول ثنائية الطبع والصنعة فيظهر جلياً في آراء النقاد العرب منذ القدم ولعل اقدمها رأي بشر بن المعتمر إذ انه وكما تقول الباحثة سعاد إسماعيل قد جعل الطبع «من أسباب مقدرة الأديب على الافهام بلا كلفة أو جهد وميزه عن الصنعة التي هي اعداد وتهينة وطول نظر وتلك مقاييس اولية بحثت جوانب تتصل بالمواهب والاستعدادات الذاتية»⁽³⁾ فبعد ان اوصى بشراً من يروم الإبداع بان يأخذ من نفسه ساعة النشاط وفراغ البال ولحظة الإجابة لأنها اجلب للألفاظ الشريفة والمعاني البديعة التي يفيض بها طبعه عليه راح يبين له الفرق بينها وبين ما يطلبه بالصنعة المتكلفة إذ يقول: «وأعلم أن ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك الأطول بالكذِّ والمطاوله والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة»⁽⁴⁾.

وفي الاتجاه نفسه تجد الاصمعي (ت 216هـ) يحكم للمطبوع حين تحدث عن بشار قائلاً: «كان مطبوعاً لا يكلف طبعه شيئاً متعزراً، لا كمن يقول البيت ويحككه اياماً»⁽⁵⁾ وهو وهو حكم موجز ولكنه ينطوي على قضايا مهمة وقد يجد هذا الرأي تسويغاً من خلال قول بشار حين سئل عن سبب تفوقه فأجاب: «لأنني لم اقبل كل ما تورده علي قريحتي، وينايجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت اليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها»⁽⁶⁾.

(1) ينظر الوساطة: 16.

(2) علم النفس والأدب: 257.

(3) ثقافة الناقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق: 247.

(4) البيان والتبيين: 136/1.

(5) الأغاني (سمير جابر): 141/3.

(6) العمدة: 239/2.

ويعرض الأصمعي في آخر شطر من كلامه عن بشار بالمتكلمين الذين يحككون أشعارهم ممن ووصفهم (عبيد الشعر) والذين سميت أشعارهم بـ (الحوليات)، و(المقلدات)، و(المنقحات)، و(المحكمات)⁽¹⁾. وبذلك تكون الصنعة هنا بمكان (الثقاف) وهذا يدل على أن الشعراء كانوا يتوخون الأدوات التي تكفل لأشعارهم التفوق والنجاح⁽²⁾. لكن الأصمعي لا يميل إلى هذا النمط من الإبداع إذ عاب على (الحطيئة) طريقته إذ يقول: «وجدت شعره كله جيداً، فدلني على أنه كان يصنعه، وليس هكذا الشاعر المطبوع: إنما الشاعر المطبوع هو الذي يرمي بالكلام على عواهنه جيدة على رديئة»⁽³⁾. فالأصمعي كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال كان من النقاد الذين «يمدحون الاستسلام للخواطر الأولى، ويذمون طول النظر في الشعر»⁽⁴⁾.

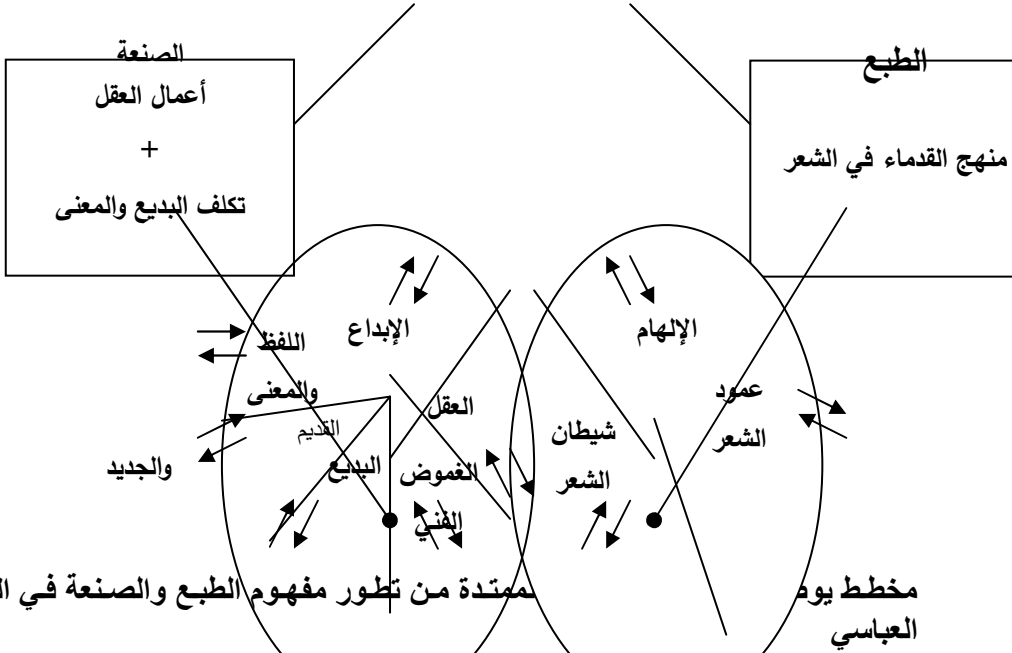
فهذا الاتجاه النقدي يرفض أن ينسب إلى العرب أنهم أهل صنعة بالشعر لأن المطبوعين أعلى منزلة، وهو ما أشار إليه الجاحظ في حديثه عن طبيعة نظم الشعر عند العرب الذين «كانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلمون»⁽⁵⁾. وهذه الفكرة لاقت تأييد من الدارسين المحدثين الذين يرون أن الشعر الجاهلي شعر طبع يقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم أن الشاعر الجاهلي: «كان الطبع قوياً فيه وكانت عبارته افصاحاً واضحاً عن خواطره»⁽⁶⁾. ويقول الدكتور عبد الهادي خضير نيشان: «إن الشعر الجاهلي وحتى الإسلامي لم يكن شعر صنعه»⁽⁷⁾. ويمكن القول أن الطبع الذي يمثل (الارتجال) في العصر الجاهلي من خلال نظرة نقدية جمعية محوراً قضيتها شياطين الشعر والفحولة، والصنعة التي يمثلها (الثقاف) ومحورها شعر الحوليات ظلت على حالها في العصر الإسلامي مع فارق بسيط هو أن أعمال العقل بدأ يأخذ مكانه بدلاً عن الثقاف وكذلك برزت قضية الفحولة على مستوى واسع، لكن هذه القضية تعقدت في القرنين الثالث والرابع الهجريين وتطور مفهومي الطبع والصنعة وارتبطت بهما قضايا نقدية مهمة يمكن إضاحها بالمخطط الآتي⁽⁸⁾:

العصر العباسي

ق 3، 4 هـ وما

تلاهما

- (1) ينظر، البيان والتبيين: 282/3.
- (2) مصطلحات نقدية من التراث.
- (3) الخصائص: 282/3.
- (4) النقد الأدبي الحديث: 156.
- (5) البيان والتبيين: 28/3.
- (6) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: 11.
- (7) الصدق الفني في الشعر العربي: 343.
- (8) ينظر مكونات الإبداع، رانية: 41 (بتصرف).



ممتدة من تطور مفهوم الطبع والصناعة في العصر

واضح في دائرتين بما ضمتا من مكونات ليستا مغلقتين على نفسيهما بل هما مفتوحتان تانرا بالسياقات المختلفة من المحيط أو (ما حول) العمل الأدبي، لان العوامل الأولية للإبداع والتي حددها (جيلفورد) في ثمانى نقاط هي: الحساسية للمشكلات، إعادة التنظيم أو إعادة التحديد الطلاقة، المرونة، الاصاله، قدرات تحليلية وتأليفه، مدى التركيب في البناء التصوري، التقييم⁽¹⁾، وجميعها تفسر الجانب العقلي للإبداع وتحدث عن ان العوامل الثابتة لا تكفي لوحدها وتظل بحاجة إلى عوامل أخرى ليتمكن الشخص من الوصول إلى مرحلة الإبداع، ومنها التوتر الذي ينشأ بسبب مثير ما غالباً ما يكون ضمن البيئة والمجتمع الذي يعيش فيه المبدع. عندما يسعى العمل الإبداعي إلى تحقيق التوازن والتكيف بين (الانا) المبدع، و(الأخر) البيئة والمجتمع. فالطبع الذاتي للمبدع ليس بالضرورة ان يكون متوافقاً مع طباع الآخرين فلا بد من استلهم شيء من طباع الآخرين وتسخيرهم ضمناً في إبداعه ليرضي أخواقهم ان كان يحفل بتحقيق تواصل مثالي بينه وبين المتلقي واما اختلاف طباع الشعراء فقد أشار اليه ابن قتيبة بقوله: «والشعراء ايضاً في الطبع مختلفون»⁽²⁾. ويندرج هذا الرأي ضمن آراء ابن قتيبة في قضية الطبع والصناعة التي

(1) عن الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 347 وما بعدها..

(2) الشعر والشعراء: 94/1.

التي بدا فيها متأثراً بآراء الجاحظ «فالتطبع في فهم ابن قتيبة لم يختلف عن مفهوم الجاحظ من مقدرة الشاعر على الارتجال والقول على البديهة والعفوية»⁽¹⁾.

هذه البساطة والعفوية هي التي جعلت ابن قتيبة يؤكد قدرة الارتجال عند الشاعر في المواقف التي يتعرض لها ولم يعد نفسه لها قبل ذلك⁽²⁾. وفي ذلك يقول: «والمطبوع من الشعراء.... إذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحزح»⁽³⁾.

ثم يورد مثلاً على ذلك ارتجال الحسين بن مطير (ت 169هـ) قصيدة في حضرة احد الولاة من قريش إذ أمطرت السماء «مطرٌ جَوْدُ فقال له الوالي: صفه فقال: دعني حتى اشرف وانظر فاشرف ونظر ثم نزل فقال: (من الكامل)

كثُرَتْ لَكثْرَةَ قَطْرِهِ أَطْبَاؤُهُ فَإِذَا تَحَلَّبَ فَاضَتْ الْأَطْبَاءُ⁽⁴⁾
وَجَوُوفُ ضَرْتِهِ الَّتِي فِي جَوْفِهِ جَوُوفُ السَّمَاءِ سِبْخَةٌ جَوْفَاءُ⁽⁵⁾
وَلَهُ رَبَابٌ هَيْدَبٌ لِرَفِيقِهِ قَبْلَ التَّعَبِ دَيْمَةٌ وَطَفَاءُ⁽⁶⁾
وَكأن بَارِقَهُ حَرِيقٌ تَلْتَقِي رِيحٌ عَلَيْهِ وَعَرْفَجٌ وَأُءُ⁽⁷⁾

..... وهذا الشعر مع إسراره فيه - كما ترى - كثير الوشي لطيف المعاني»⁽⁸⁾.

اما ابن المعتز فكان يميل إلى استخدام لفظة المطبوع عندما يتحدث عن الشاعر الفطن سريع البديهة واسع الخيال كالمطبوعين الأربعة الذين ذكرهم في سياق حديثه عن أبي عيينه عندما قال: «وأبو عيينه (ت 200هـ) احد المطبوعين الأربعة الذين لم ير في الجاهلية والإسلام اطبع منهم: وهم بشار وأبو العتاهية والسيد⁽⁹⁾، وأبو عيينه»⁽¹⁰⁾.

(1) التأثير والتأثر في النص النقدي العربي إلى آخر القرن السابع الهجري: 219.

(2) ينظر دراسات في نقد الأدب العربي: 230.

(3) الشعر والشعراء: 91/1 ، ويتنحز: ينظر لسان العرب: مادة (زحر).

(4) اطباؤه: من الطبائي والطبي والجمع أطباء: حلمات الضرع التي فيها اللبن من الخف والظلف والحافر والسباع، وتحلب: سال. ينظر لسان العرب: مادة (طب، حلب)

(5) السبخة: العظيمة من الابل. ينظر لسان العرب: مادة (سبخ).

(6) الرباب: السحاب الابيض واحدته ربابه، والهيدب: الحب المتدلي. ينظر تاج العروس: مادة (رين، هذب) ..

(7) شعر الحسين ابن مطير الاسدي: 27 ، والعرفج: شجر سهلي واحدته عرفجه وألاء: شجر له ثمر تأكله الانعام. ينظر لسان العرب: مادة (عرفج، أوأ).

(8) الشعر والشعراء: 33/1.

(9) ويقصد بالسيد: (السيد الحميري). ينظر طبقات الشعراء: 32.

(10) طبقات الشعراء: 290.

كما قال في ذكر الشاعر العُماني(*) : «كان العُماني شاعراً قديماً مفلقاً مطبوعاً مفيداً»⁽¹⁾. وأورد جملة من أشعاره التي تتسم بسهولة الطبع وكثرة الماء كقوله: (من الرجز) (الرجز)

يَا رُبَّ شَيْخٍ عَرِقَ الْجَبِينِ
يَغْدُو بِبَغْدَادٍ مَعَ الْغَادِينَ
بِعَارِضِيهِ شَبَّهُ الطَّحِينِ
وَلَيْسَ فِي دُنْيَا □ لَدِينِ
وَوَاقِفٍ فِي مَتْنِ وَاقِفِينَ
بِيَابِ كُلِّ مُخْصَبٍ بِطِينِ⁽²⁾

ولعل عدم إدعاء ابن طباطبا الشاعر وجود شيطان يلهمه الشعر – كما فعل غيره – مرّدّه إلى الإلهام والملكة الشعرية والإلهام عنده ينبغي «أن يكون إلهاماً مطابقاً لمعيار الطبع الأول فان وجد فيه غير ذلك لجأ إلى الصنعة التي هي محاولة الاتقاء بهذا الطبع المخالف إلى رتبة أعلى وهي الطبع الموافق لما جاء به الأول وبذلك يغدو الأمر صناعة في صناعة ولا يقبل إلا ما وافق العادة، ويفارق المبدع ميزته التي هي (خرق العادة)»⁽³⁾.

فابن طباطبا يغلب العقل لأنه يجعله هو المتحكم في تحريك الطبع والصنعة ضمن إبداع الشاعر فان المتحكم الاصيلي في المرحلتين عنده «كمال العقل الذي به تتميز الاضداد»⁽⁴⁾. وهو ما يراه الدكتور جابر عصفور⁽⁵⁾ الذي يرى أيضاً ان ابن طباطبا بإلحاحه على الصنعة انما يحاول مساعدة الشعراء في سبيل تجاوز المحنة التي أشار إليها في قضية استنفاد المعاني فهذا الإصرار «نتيجة لكيفية واعية بالازمة التي يعانيتها الشاعر المحدث ونتيجة محاولته حلّ هذه الأزمة عن طريق الإلحاح على الصنعة»⁽⁶⁾. كما ساق ابن طباطبا مصطلح (الدوق) الذي كان متفرداً بين النقاد في جعله مرتبطاً بالمبدع⁽⁷⁾ لان معظم النقاد جعلوه مرتبطاً بالمتلقي (الناقد).

وتابع قدامة بن جعفر ابن طباطبا في تلك النظرة التي تعلي من العقل وتقلل من اثر العوامل الفطرية، فهو يلح على الصنعة وان الشاعر المطبوع عنده هو من له القدرة على التسجيع والتفقيه في القصيدة «فكلما كانت القصيدة أكثر اشتمالاً عليهما كان ادخل له في

(*) واسمه محمد بن ذؤيب، وهو من بني نُهْشَل بن دارم من بني فُقيْم... مات وهو ابن ثلاثين ومائة سنة ولم يكن عمانيّاً وانما غلب عليه العماني لصفرة وجهه، فلزمه ذلك، ينظر طبقات الشعراء: 109

(1) طبقات الشعراء: 110..

(2) العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره، د. حنا جميل حداد: 73.

(3) ينظر مكونات الإبداع: 48.

(4) عيار الشعر: 7.

(5) مفهوم الشعر: 54.

(6) نفسه: 56.

(7) ينظر عيار الشعر: 5، 6.

باب الشعر واخرج له عن مذهب النثر»⁽¹⁾. ويريد قدامة التأكيد على استعداد الشاعر بما يمتلكه من خزين لغوي ليكون شاعر صنعة كما يريد له. بينما نجد ان هذه العوامل لها كبير الأثر في إبداع الشاعر لان العوامل الإبداعية تنقسم على قسمين:

عوامل ثابتة وعوامل مكتسبة. فاما العوامل الثابتة فانها تكون في الاستعداد الفطري مهما كانت ظروفه وملابساته وحالة التوتر الأولى أو الحرمان التي تنشأ عنها ملكه الإبداع، واما العوامل المكتسبة فتتمثل في الإطار ومستوياته، وكلما كان المبدع قادراً على صهر هذه العوامل جميعاً – الثابتة والمكتسبة – في بوتقة واحدة لا يشعر المتلقي بانفصال حيالها، واستطاع ان يفيد منها جميعاً في إغناء تجربته الإبداعية كلما كان إبداعه متميزاً وفريداً مثلما غياب هذه العوامل الفطرية يضر بعملية الإبداع كما نجد في أشعار العلماء أو الكتّاب. ويظهر التكليف جلياً في أشعار العلماء ولعل في أشعار العلماء الانتقادات التي وجهت اليها لم تخالف الحقيقة في شيء لتكلفتها وايغالها في الصنعة كآبيات الخليل بن احمد الفراهيدي (ت 170هـ) التي يقول فيها: (من المجتث)

فَطْرُوبُ دَائِكَ أَوْقَعُ	إِنَّ الْخَالِيَّ يَطْتَعُ دَعُ
خُورُ الْمَدَامِعِ أَرْبَعُ	لَوْ □ جَوَارِ حَسَانِ
ع وَالرَّبِّ أَبُوبَ وَبَ وَزَعُ	أَمِ الْبَنِيَّانِ وَأَسْمَا
إِذَا بَدَا لُوكُ أَوْ دَعُ ⁽²⁾	لَقُلْتُ لِلرَّاحِلِ أَنْ حَلَّ

إذ علّق ابن قتيبة على هذا الشعر بقوله: «وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماعيل وسهولة»⁽³⁾. فأستكره اللفظ وتعقيد النظم هي من السمات التي أشار اليها النقاد من قبل في قضية التكلف في الشعر وهنا لا بد من التفريق بين الصنعة والتكلف وهو ما سعى اليه عدد من الدارسين حديثاً فعابوا على بعض النقاد القدامى عدم فصلهم بين الاصطلاحين ومن هؤلاء الدارسين الدكتور محمد زغلول سلام الذي عاب على ابن قتيبة نظريته إلى زهير والحطيئة على انهما من المتكلفين بينما هما من الصانعين المُتَقَفِّين للأشعار إذ يجد الدكتور سلام فرقاً كبيراً بين الصنعة والتكلف «إذ في الصنعة قدرة وحسنه وجمال، وفي التكلف قصور وعدم اكتمال وقبح»⁽⁴⁾. وقبح»⁽⁴⁾. وكذلك حدّر الدكتور عز الدين إسماعيل من الخلط بين الاصطلاحين بقوله:

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ) تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي: 17.

(1) الخليل بن احمد الفراهيدي، حياته وشعره (ضمن عشرة شعراء مقلون): 229

(2) الشعر والشعراء: 71/1

(3) تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري: 151

«فاننا نحذر من التباس كلمة الصنعة بالتكلف فليست الصنعة هي ما عُرف بالتكلف فنحن نقرأ أحيانا عبارة (تكلف الصنعة) مما يشعر بالتمييز بينهما»⁽¹⁾. وينضاف إلى العلماء، الكتّاب فهم وان كانوا عالمين باللغة لكن ينقصهم الاستعداد الفطري اللازم لإبداع الشعر، فان كان الشاعر يستطيع الانفلات من رقابة العقل فان العالم والكاتب لا يستطيعان ذلك وهو ما جعل بعض النقاد يردّون التكلف إلى هيمنة العقل ورقابته الصارمة على الطبع⁽²⁾. وصارت فكرة تراجع أشعار العلماء شائعة بين النقاد ومن ذلك قول الأُمدي: «ان شعر العلماء دون شعر الشعراء»⁽³⁾.

أما آراء الأُمدي في عموم قضية الطبع والصنعة فيبدو انه كان متأثراً فيها بابن قتيبة مع انه لم يُشر إلى ذلك فهو يرى ان الشاعر المطبوع هو الذي يقول على قريحته دون معاودة أو تنقيح أو تهذيب إذ يقول بصدد حديثه عن طريقة الإعرابي في القول انه: «لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره ولا يستقي إلا من قلبه»⁽⁴⁾. أما الصنعة فانه يرى انها تُعدّ عيباً ان افراط الشاعر فيها وتجاوز الحدّ المقبول إذ يقول: «فان الشاعر يُعاب اشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره وبالإبداع جميع فنونه، فان مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مُخرجةً سهل التأليف إلى سوء التكليف وشِدّة التّعمّل»⁽⁵⁾. وقد وجد هذا في شعر أبي تمام فراح يصفه بأنه شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني... اما شعر البحري فقد وجد انه كان يتجنب التعقيد ويستكره الألفاظ، ووحشي الكلام. والقاضي الجرجاني من النقاد الذين يفضلون شعر الطبع أيضا لكنه لا يتعصب له لذلك فلا فضل عنده لقديم على محدث ولا لأعرابي على مولد. كما انه تنبه إلى اثر الطبع في رقة الشعر وعذوبته وهجر الخشن منه ومما أَسْتَنْبَط من آرائه «ان التفاوت في الإبداع الشعري لا يمكن ارجاعه إلى عصر دون عصر وانما يرجع إلى عناصر تكمن في شخصية المبدع من حيث الطبع الذي يدل على الموهبة الشعرية والذكاء فضلاً عن الرواية والتجربة أو الدربة على ممارسة العملية الإبداعية»⁽⁶⁾. إذ يقول ان «ملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التّكَلّف ورفض التّعمّل... ولست اعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب،

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي: 147.

(2) ينظر على سبيل المثال: شرح ديوان الحماسة لابي تمام، للمرزوقي (ت 421هـ): 12/1.

(3، 4، 5، 6) الموازنة: 25/1؛ 259/1؛ 260/1.

(6) التأثير والتأثر في النص النقدي العربي: 223.

وشحذته الرواية وجلّته الفطنة وألهم الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبیح»⁽¹⁾.

وهو يرى ان الشاعر مطالبٌ باستخدام ما يتناسب مع عصره وزمانه من ألفاظ ومعاني «فان رام احدهم الإغراب والافتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف واتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس من التصنع نفرة وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن»⁽²⁾.

ويرى القاضي الجرجاني أنَّ أبا تمام سلك هذا المسلك «فانه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ قبح في غير موضع من شعره»⁽³⁾. ويورد قوله: (من الكامل)

فكأنما هي في السَّماعِ جنادلٌ وكأنما هي في العُيونِ كواكبٌ⁽⁴⁾

ثم يقول «فتعسف ما امكن، وتغلغل في التعصب كيف قدر... وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الإلتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف»⁽⁵⁾.

ويرى الدكتور (محمد خلف الله) أنَّ (القاضي الجرجاني) من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى جانب المتلقي وشعوره حين تلقيه الأشعار وهو ما اسماه «التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه»⁽⁶⁾ فراح يصور حال المتلقي عند تلقيه الأشعار السهلة المطبوعة بقوله مخاطباً المتلقي: «تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته»⁽⁷⁾.

كما أشار أبو هلال العسكري إلى صفة المطبوع من الشعر وكيف يعمل المبدع بقوله «ان تأخذ عفو خاطر وتتناول صفو الهاجس ولا تكذب فكرك ولا تتعب نفسك وهذه صفة المطبوع»⁽⁸⁾. اما التكلف عنده فهو «طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد وتناولت ألفاظه من بعد فهو متكلف»⁽⁹⁾. وعمد العسكري إلى اصدار أحكام نقدية على إبداع الشعراء من جهة كونها مطبوعة وأول خاطر

(1) الوساطة: 25.

(2) الوساطة: 19.

(3) نفسه: 19.

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 1 / 174.

(5) الوساطة: 19.

(6) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: 20.

(7) الوساطة: 27.

(8) كتاب الصناعتين: 49.

(9) كتاب الصناعتين: 44.

أم أنها مما نُقِحت وزيد عليها وحُذف منها يقول في أبي نواس – الذي عُذ من شعراء الطبع – أنه كان «يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها فلهذا قَصُرَ أكثر قصائده»⁽¹⁾. ويقول عن البحتري «كان البحتري يلقي من كل قصيدة قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذباً»⁽²⁾. أما أبو تمام فيقول عنه: «كان أبو أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرمي بأول خاطر فنعني عليه عيب كثير»⁽³⁾.

تطور مفهوماً الطبع والصناعة تطوراً ملحوظاً في القرن الخامس الهجري وهو ما نجده عند المرزوقي (ت 421هـ) الذي ربط بين طبع الشاعر وطريقته في إبداع الشعر فان كان الشاعر مطبوعاً جاء شعره لطيف المعنى، حلو اللفظ، أما ان كان مصنوعاً جاء شعره متكلفاً وعراً إذ يقول: «فمتى رفض التكلف والتَّعَمُّل وخُلِّي الطبع المهذب بالرواية، المَّدْرَب في الدراسة... أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر وعفواً بلا جهد وذلك هو الذي يسمى (المطبوع)»⁽⁴⁾ ثم يقول «ومتى جُعِلَ زمام الاختيار بيد التَّعَمُّل، والتكلف عاد الطبع مستخدماً متمكناً وأقبلت الأفكار تستحمله اثقالتها وتردده في قبول ما يؤديه اليها مطالبة له بالإغراب في الصناعة وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤوَّل واثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو (المصنوع)»⁽⁵⁾.

واضح ان طبيعة الصراع حول هذه القضية اخذت شكلاً آخر فلم يعد الطبع معناه «القول على البديهة والاتجال وان الشعر المطبوع ليس وليد موقف أني أو لحظة معينة وانما هو ما صدر عن موهبة شعرية أصلية هذبته كثرة الرواية للأشعار الجيدة ودربتها الدراسة لمثل هذه الأشعار»⁽⁶⁾.

فالموهبة هي قوة الإبداع وأساس النبوغ، تقوم على تمكن الشاعر من فنه وتمكن مظاهرها في سهولة التنفيذ وروعة الإخراج الفني، وعدّها أبو العلاء المعري ركناً رئيسياً في الإبداع الفني بل أنها أساس هذا الإبداع⁽⁷⁾.

لكنه اسماها الغريزة يقول في مقدمة اللزوميات «وانما وصفت أشياء من العظة وافانين على حسب ما تسمح به الغريزة»⁽⁸⁾. غير ان هذه الغريزة لا بد لها من التهذيب

(1، 3، 4) نفسه: 141 ؛ 141 ، 141.

(4) شرح ديوان الحماسة: 12/1.

(5) نفسه: 12/1.

(6) التأثير والتأثر: 228.

(7) أصول صناعة الشعر عند المعري بين الطبع والالهام: 82.

(8) شرح اللزوميات: 15/1.

بالدربة والاكتساب يقول في احدى رسائله عن المرسله اليه: «وقد كان عمل قصيدة على الرء، تعاونت عليها فضيلتناه: الغريزة المهذبة، والبراعة المكتسبة»⁽¹⁾.

وان كان الطبع عند المعري أصل الشعر الذي يمدُّ الأبيات بثرء المعاني فانه اتخذ للصنعة مصطلحاً آخر وهو التصنُّع فقد اورده في بيت شعر يصف فيه امرأة قائلاً: (من الطويل)

ومِرَاتُهَا □ يَقتَضِيهَا جَمَالُهَا بِمِرَاتِهَا، وَالطَّبْعُ غَيْرُ النَّصْنَعِ⁽²⁾

ومما يخرج الشعر عن الطبع إلى التصنع، التشدُّد وتكلف الجهد والمشقة⁽³⁾. كذلك فان الشعر المحدث معظمه وبسبب اتصاله بالمؤثرات الجديدة وابتعاده عن ينباع القديمة لأصول الفن الشعري بدأ بتكلف التعبير في سبيل الوصول إلى غايته في التأثير لكن ذلك دفع الشاعر للوقوع في حالات من الاسفاف أحيانا مما يعطي نتائج عكسية إذ هبت بريق ابداعه وقوة تأثيره.

إلا ان عبد القاهر الجرجاني من النقاد الذين كانت لهم نظرته الخاصة إلى هذه القضية فانه وفي سياق نظريته الشاملة لعملية التأليف الأدبي حاول الربط بين ظاهرة الطبع برويته العميقة للغة الشعر وما ينطوي عليه من امكانات في التأثير الذي يترك في المتلقي استجابات مختلفة من خلال أساليب الصياغة المبنية على قواعد النحو وأصوله؛ كما شخَّص عبد القاهر أنواع الاستجابة التي تحدثها هذه المعاني في المتلقي بقوله: «.... ومنه ما انت ترى الحسن يهجم عليك دفعة ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة حتي تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البُزل ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً»⁽⁴⁾.

ويرى الدكتور عبد السلام محمد رشيد ان عبد القاهر لم يكن معنياً بتوضيح اثر الإلهام في حالة الإبداع ولكنها جاءت عرضاً في حديثه عن «مزايا النظم بحسب المعاني والاغراض» والمعاني التي يقصدها هي معاني الشعر الذي يحملها أسلوب تنظيم الكلام الذي تتعاون معاني النحو على ابرازها⁽⁵⁾. ويورد عبد القاهر شواهداً لذلك منها قول العباس بن الأحنف: (من البسيط)

قَالُوا (خُرَاسَانُ) أَقْصَى مَا يُرَادُ بِنَا ثُمَّ الْفُقُولُ فَقَدْ جِئْنَا (خُرَاسَانَا)⁽⁶⁾

ويعلق عليه قائلاً: «انظر إلى موضع (الفاء وثم) قبلها»⁽¹⁾. فتوضيح عبد القاهر لاثـر لاثـر معاني النحو من تقديم وتأخير، وتعريف وتكثير، واستئناف وغيرها في تقديم بعض

(1) ينظر رسائل أبي العلاء المعري مع شرحها: 677/2.

(2) شروح سقط الزند: 164.

(3) أصول صناعة الشعر عند المعري بين الطبع والالهام: 82.

(4) دلائل الإعجاز: 89/1.

(5) ينظر الطبع والصنعة معياراً نقدياً حتى نهاية القرن الخامس الهجري: 38.

(6) ديوان العباس بن الاحنف: 279.

تفاصيل التجربة الشعرية، وصورها الحية التي تحمل احساس الشاعر وحالاته النفسية المختلفة التي تنبئ عن مقدرة شعرية خلّاقة، ومعرفة عظيمة بثرأ أساليب اللغة ومطاوعتها على التعبير عن تلك الحالات المختلفة، التي إذا بحثنا عن مصادر الخلق والإبداع فيها وهي بلا شك تمثل آمال الشاعر واحلامه وانكساراته النفسية⁽²⁾. لوجدنا أنّها وكما يقول الدكتور (عبد الجبار المطلبي): «لا تخضع لإرادة الشاعر»⁽³⁾ ووعيه وهو ما يعطيها صفة الالهام وقوة التأثير الذي عبر عنه (عبد القاهر) بقوله: «ما يملأ العين غرابة»⁽⁴⁾ ويحقق الدهشة دفعة واحدة وإذا بحثنا عن أسرار تلك (الغرابة) لوجدنا انها في قدرة النص الشعري الذي يحمل احد معاني النحو على التعبير والتأثير في خلق نوع من الاستجابة المفاجئة في وعي المتلقي وبذلك يربط عبد القاهر بين حالة الالهام وقدرة الشاعر المطبوع على التعبير عن انفعالاته وما يحتمل في وجدانه بأساليب اللغة وقدراتها⁽⁵⁾. ان هذه الظواهر مجتمعة جعلت النقاد يلتفتون إلى مقدار ما يمكن للشعر – قديمه وحديثه – ان يحققه من قوة تأثير مع انهم صوّبوا أنظارهم تجاه التعبير الهائل في طبيعة الشعر المحدث بسبب الظروف والمعطيات الجديدة. فصار الناس إلى قسمين: ملتزمون بالقديم متمسكون بعموده، ومجددون يرون انهم غير ملزمين باحتذاء القديم لأنه لا يتناسب مع ظروف الحياة الجديدة، لذا فانهم سيعمدون إلى الصنعة والتجديد انسجاماً مع التجديد في أساليب الحياة التي يعيشونها «وهو ما تجسد جلياً في الاختلاف حول البحري وأبي تمام وايهما أحق بالشاعرية. إذ كان البحري صاحب طبع التزم عمود الشعر العربي ولم يخرج عليه فيما كان أبو تمام شاعر صنعة وطريقته لا تشبه طريقة العرب في النظم ولا على سنانهم»⁽⁶⁾ لكن كثيراً من نقاد ذلك العصر راحوا يرمون النصوص الشعرية بتهمة التكلف والصنعة ليس لأنها كذلك جميعها بل لجِدَّتْها وحدائث عهدها وما أثر عن الأصمعي من ان إسحاق الموصلي. انشده قوله: (من الخفيف)

هَلْ إِلَى نَظَرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلٌ يُرَوِّى مِنْهَا الصَّدَى وَيُشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ⁽⁷⁾

«فقال الأصمعي: لمن تتشددني؟ فقال: لبعض الاعراب، فقال: والله هذا هو الديباج الخسرواني، قال: انهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله إنّ اثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما»⁽¹⁾.

(1) دلائل الإعجاز: 90/1.

(2) ينظر الطبع والصنعة معياراً نقدياً: 39.

(3) الشعراء نقاداً، عبد الجبار المطلبي: 158.

(4) دلائل الإعجاز: 88/1.

(5) ينظر الطبع والصنعة معياراً نقدياً: 40.

(6) الصدق الفني في الشعر العربي: 318.

(7) ديوان إسحاق الموصلي: 166، والشطر الثاني فيه (يروى منها الصدى ويشفى الغليل)..

ان تهمة الصنعة التي التصقت بإبداع الشعر عند الشعراء المحدثين أضرت كثيراً بشعرهم لأنها صارت أشبه بالقواعد التي تحكم بالشكل الشعري حتى باتت هذه القواعد «سيفاً مسلطاً على رقاب الشعراء تمنعهم من الانطلاق والتعبير عن ذواتهم بحرية أكبر دون التقيد بأي قيد خارجي وخنقت تلك الشذرات الجمالية التي توضح لنا في النظرة الجمالية للشعر المعتمد على الأساس النفسي لأثر الشعر في متلقيه»⁽²⁾.

فالعربي نظر إلى الشعر على انه حالة غامضة تتم خارج دائرة الشعور واليقظة ومقصدية المؤلف ونوابه وان هناك قوى مفارقة مستقرة في باطن الشاعر مستترة عن العين وتقيم غشاوة كثيفة امام الاختيار وهي منبع الإنصات ومنشأ التفوق⁽³⁾. بينما سلك بعض الشعراء سبيل إعادة النظر في معانيهم وألفاظهم لتخرج على درجة عالية من التفوق والفرادة والإبداع وهكذا ظل هذا الصراع قائماً بين طرفي هذه الثنائية وارتبط بعملية الإبداع الشعري - نستطيع القول - إلى يومنا هذا.

المبحث الثالث: قضية عمود الشعر

اعتمد النقاد قديماً معايير كثيرة في تقويمهم للإبداع الشعري والحكم عليه، كالمعيار الأخلاقي أو الديني أو غيرهما من المعايير التي لم تستطع الإحاطة بجميع أطراف هذا النتاج الإبداعي، وبما ان النقاد جعلوا من الشعر الجاهلي قبلتهم التي ينظرون إليها بكل إعجاب واحترام، فقد تمسكوا بهذا النمط الشعري، وراحوا يدعون الشعراء إلى السير على منواله بعد ان اطالوا النظر فيه محاولين ان يضعوا مجموعة مقررات ثابتة تمكن الشعراء المحدثين من اقتفاء أثره فكان عمود الشعر⁽⁴⁾. وهو يمثل التراكم النوعي لتراث القصيدة العربية بكل قوانينها الصارمة وانه «مادة الشعر الأساسية وأصوله وعناصره الحقيقية التي تعد بمثابة الدعامة التي يقوم الشعر عليها ولا ينبض إلا بها»⁽⁵⁾.

ويرى الدكتور عبد السلام محمد رشيد ان «ظهور هذا المصطلح في لغة النقد العربي حمل معيارية القياس التي تبحث عن أوجه التماثل بين الشعر المحدث في العصر العباسي والشعر العربي القديم في جاهليته وإسلاميه الذي عدّ محكاً لاختبار القصيدة العباسية»⁽⁶⁾.

فما بين ملتزم بهذا العمود وخارج عنه ظهر صراع نقدي بين أصحاب المنهج القديم

(1) فحولة الشعراء: 48 ؛ والموازنة" 24/1 ؛ ينظر الوساطة: 50 مع اختلاف بسيط بين الروايات.

(2) الاسس الجمالية في النقد العربي: 165.

(3) خطاب الطبع والصنعة: 110.

(4) العمود في اللغة: عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع اعمدة وعمد، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور، ينظر لسان العرب: مادة عمد.

(5) قضية عمود الشعر في النقد العربي: 139.

(6) لغة النقد القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري: 151.

الملتزمين بأصول صناعة الشعر وبين المحدثين – الذين أطلق عليهم المولدون – الذين راحوا ينحرفون بدرجات معينة عن الثوابت التي اختطها النص الجاهلي⁽¹⁾. وصار يحكم على إبداع الشاعر من هذا المنظور فما كان من الشعر المحدث ملتزماً أصول عمود الشعر وقواعده فإن شاعره مبدعٌ لأن انجازه موافق لطريقة العرب في النظم وما كان مخالفاً فله منزلته بحسب موقف الناقد وقناعته⁽²⁾. وتأتي أهمية قضية عمود الشعر من ارتباطها بقضايا نقدية عديدة منها قضية اللفظ والمعنى والقديم والحديث وقضية السرقات الشعرية فضلاً عن قضية الطبع والصناعة التي صار ينظر من خلالها إلى كل مطبوع على أنه داخل تحت مقررات عمود الشعر وكل مصنوع خارج عنها. كما تتأتى أهمية هذا العمود من مستوى التلقي الذي بلغه لدى النقاد الذين اكتشفوا هذا العمود ووضعوا عناصره موضع التحليل والدراسة، فضلاً عن اكتشافهم أنه يمثل طريقة العرب في الإبداع الشعري، فعمود الشعر يحمل مستويين:

1. التلقي لدى الناقد.
2. الإبداع لدى الشاعر.

وكلا المستويين يمثل دافعاً إلى الإبداع والاستجابة لكن طريقة معالجة النقاد ونظرتهم لهذا العمود تباينت ففي حين راح الأمدي في موازنته يتلمس مدى تطابق شعر أبي تمام والبحتري مع الشعر العربي القديم فإن القاضي الجرجاني في وساطته والمرزوقي في شرحه لديوان الحماسة راحا يضعان مقررات ويحددان خصائص تملي على الشاعر اتباعها، فالأمدي اتخذ طريقة الأوائل مقياساً نقدياً يحكم من خلاله على قبول أو رفض النص الشعري وعنده ان شعر أبي تمام «لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الأشعار البعيدة والمعاني المولدة»⁽³⁾. بينما شعر البحتري على مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام⁽⁴⁾. بينما حوّل القاضي الجرجاني تلك الجزئيات التي تحدث عنها الأمدي من خلال شعر أبي تمام والبحتري إلى عناصر محدده وهي: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، والبداهة وغازاة الإنتاج، كثرت الأمثال السائرة والأبيات الشاردة⁽⁵⁾. ومثله فعل المرزوقي حين حدد عناصر هذا العمود مضيفاً إليها معاييرها⁽⁶⁾. فهل كان لتلك الجزئيات والعناصر التي تم تحديدها من قبل هؤلاء هؤلاء النقاد دورٌ في ترصين القصيدة العربية – في العصر العباسي – بشكلها ومضمونها

(1) ينظر مقومات عمود الشعر الاسلوبية بين النظرية والتطبيق: 233.

(2) ينظر لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية: 151.

(3) الموازنة: 4/1 - 5.

(4) ينظر نفسه: 4/1.

(5) ينظر الوساطة: 33.

(6) ينظر شرح ديوان الحماسة: 9/1 - 10.

والعودة بها إلى سابق عهدها؟ أم انها شكلت جناية على الشعر العربي – كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال - ⁽¹⁾ لأنها سببت جمود تلك القصيدة. وهل ان الإبداع يعني بالضرورة الخروج على عناصر هذا العمود؟

عمود الشعر بين الترصين والجمود:

لمعرفة اثر عمود الشعر – وهو بلا شك نظرية عباسية المنشأ – في ترصين أو جمود القصيدة العربية فلنا ان نأخذ آراء فريقين من الدارسين فريق يتهم وآخر يدفع التهم، وثالث بينهما ومعرفة آرائهم في الأثر الذي يتركه هذا العمود على قضية إبداع الشعر وتلقيه.

فريق من الدارسين يرى ان الناس قد أساءوا فهم هذه النظرية، ومنهم الدكتور إحسان عباس الذي يرى انها نظرية «رحبة الاكناف واسعة الجنبات، وانه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبداً وانما تخرج قصيدة الشاعر أو أبيات في كل قصيدة، وقد أساء الناس فهم هذه النظرية وحملوها من السيئات الشيء الكثير ولكنها أساس كلاسيكي رصين فالثورة عليها لا تكون إلا على أساس رفض الشعر العربي جملةً» ⁽²⁾. مع انه يرى في سبب وضعها انها وضعت في خدمة البحري وأنصاره ⁽³⁾.

وفي الاتجاه نفسه راح الدكتور عبد الفتاح علي عفيفي يدفع التهم والانتقادات التي وجهت إلى هذا العمود مظهراً مزاياه واثراً ايجابياً في إبداع الشعر ⁽⁴⁾. كما رفض الدكتور وليد قصاب فكرة ان عمود الشعر قيدٌ يحُد من حرية الإبداع ويعيق عملية التجديد في الشعر؛ لان عمود الشعر كما يراه يتبع لكل جديد ⁽⁵⁾.

ومن الدارسين من نظر إلى هذا العمود نظرة سلبية، وانه قد انحَلَّ منذ أواخر الدولة الأموية ولم يعد قادراً على التعبير عن متطلبات المرحلة الحضارية الجديدة في حياة العرب كما يرى (بروكلمان) ⁽⁶⁾. اما الدكتور محمد غنيمي هلال فيرى ان العرب كانوا في عمود الشعر اسارى التقاليد لما ورثوا من ثرات شعري وحَمَلَ على هذا العمود وجنائته على الشعر العربي وذكر الأثر السلبي الذي يتركه في إبداع الشعر والتضييق عليه ⁽⁷⁾. وهو ما

(1) ينظر دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده: 9.

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر: 416.

(3) ينظر نفسه: 162.

(4) ينظر عمود الشعر العربي في ميزان النقد الأدبي: المقدمة..

(5) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ظهورها وتطورها:.

(6) ينظر تاريخ الأدب العربي (كارل بروكلمان): 9/1.

(7) ينظر دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده: 9.

يراه الدكتور محمد مصطفى هدارة من ان قواعد عمود الشعر ضيقت امام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار⁽¹⁾.

فهو يوحى بضرب من الجمود كما يقول الدكتور عصام قصبجي من ان هذا العمود «يوحي بضرب من الجمود يجعل غاية الشعر ان يحاكي انموذجاً معيناً لا قبل له بالخروج عليه»⁽²⁾. وعده الدكتور وحيد صبحي كناية من أسباب جمود الشعر العربي وتأخره إذ يقول: ان «التشبث بعمود الشعر وبطريقة القدماء كان سبباً رئيساً في جمود الشعر العربي وتأخره»⁽³⁾.

وما بين الفريقين هناك من هو متردد في تقبله لأثر هذا العمود ومدى جموده أو مرونته وفي حجم الأثر الذي يتركه على الإبداع الشعري، فالدكتور فتحي محمد أبو عيسى يرى في آراء النقاد القدامى ما يوحى بالزاميتها للمتأخرين من الشعراء لكنه يجد أيضاً ان هذا العمود فيه من المرونة ما يخفف مثل هذه الدعاوى والآراء ويذهب إلى ان للشاعر الحرية فمتى اراد ان ينصاع لخصائص العمود فله ذلك ومتى رأى انه يمثل عبئاً أو قيداً على فنه وإبداعه فله ان ينفلت منه⁽⁴⁾.

ويجد الباحث في هذا الرأي قبولاً فيما يخص حرية الشاعر في الالتزام أو الانفلات من قيود هذا العمود، مع التحفظ على قضية الإلزام فكيف يكون الإلزام للشاعر وما السلطة التي تلزمه إلا سلطة المتلقي، تلك السلطة التي وجدناها تتفاعل مع نتاج الشاعر بما يحمله من صفات إبداعيه، فتقبل منه ما تشاء من دون النظر في مدى التزام الشاعر بعمود الشعر من عدمه ولعل المكانة التي وصل إليها أبو تمام - وهو المتهم بشدة بالخروج على عمود الشعر - بالمقارنة مع مكانة البحتري - الملتزم بهذا العمود - خير دليل على ذلك لان «الوقوف على النماذج الرفيعة عند أبي تمام ومقارنتها بأمثالها عند البحتري تجعلنا نقدم موهبة الأول على الثاني، تلك الموهبة القائمة على التجاوز والابتكار»⁽⁵⁾. لكن ما يمكن قوله ان الالتزام بمقررات عمود الشعر لا شك تمثل نوعاً من القيود على الشعراء المتأخرين لاسيما من جانب خصوصية كل زمان، وكذلك الصورة واللغة الشعرية، إلا ان الشاعر المبدع في نظرنا هو من يعرف كيف يتفقت من القيود وفي نفس الوقت يحافظ على أصالة إبداعه، اما ان يفرض على شاعر عباسي ما هو مفروض على شاعر جاهلي فان هذا من غير المنطقي؛ ومن هنا تشكلت خصومة نقدية واسعة حول أبي تمام والمتنبّي على انها خرجا على مقررات عمود الشعر، كخروج أبي تمام فيما رصده الأمدي عليه من عدم مناسبة المستعار للمستعار له. قوله يصف فرساً. (من الكامل)

(1) ينظر مشكلة السرقات في النقد العربي: 214 - 215.

(2) أصول النقد العربي القديم: 215.

(3) الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي:.

(4) ينظر القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: 279.

(5) الخصومة بين الطائيين: 32.

وَكأنْ فَارِسَهُ يُصْرِفُ إِذْ بَدَأَ فِي مَثْنِهِ ابْنًا لِلصَّبَاحِ الْأَبْلَقِ⁽¹⁾
إذ جعل الفرس كأنه ابن الزمان الابلق، وهذه استعارة «في غاية القباحة والهجانه والبعد من الصواب»⁽²⁾.

أو خروج المتنبي عن شرط شرف المعنى وصحته مما رصده القاضي الجرجاني عليه كقوله: (من الكامل)

لَوْ طَابَ مَوْلِدُ كُلِّ حَيٍّ مِثْلُهُ وَلَدَ النِّسَاءِ وَمَا لَهُنَّ قَوَائِلُ⁽³⁾
إذ يعلق القاضي الجرجاني على هذا البيت قائلاً: «وَلَمْ يُسْتَغْنَى بِطَيْبِ الْمَوْلَدِ عَنِ الْقَابِلَةِ؟ وَإِذَا اسْتَغْنَى عَنْهَا كَانَ مَازًا؟ وَاي فخر فيه؟ واي شرف يناله؟»⁽⁴⁾.

ان الثابت التي استنبط منها النقاد قديماً (عمود الشعر) وصَبَّوْا مبادئ نقدهم في قلبه - ولم يستنبطوها من مفهوم جمالي - فرضت على الشعراء ان يحاكو نموذجاً قديماً مظهرأً وجوهرأً، وبذلك اغفلوا حرية الشاعر في محاكاة ما يشاء من معالم طبيعته الخاصة، مع ان محاكاة النموذج الأدبي القديم ليست عيباً، بل هي محمودة عندما تتعلق بالنماذج المثلى، وعندما لا تكون تلك المحاكاة تقليداً اعمى يفرض قيوداً على إبداع الشاعر. وتلك المحاكاة المحمودة يجدها الدكتور محمد مصطفى هدارة في مفهوم المحاكاة في النقد الأوربي⁽⁵⁾.

اما ان يحاكي الشاعر المحدث - في خياله - خيال القدماء ولا يحاكي ذاته فانه سيبتعد عن صدق المشاعر والتعبير في سبيل ارضاء هؤلاء النقاد، على حسب أصالة إبداعه. فعلى الرغم من محاولات كثير من نقاد ذلك العصر ان يجعلوا من النقد علماً، كأبن سلام في طبقاته وابن المعتز في بديعه، وقدامة في نقده، والآمدي في موازنته، والقاضي الجرجاني في وساطته إلا انهم لم يفلحوا في نقل النقد من الغنائية إلى الموضوعية ومن التأثر إلى التعليل فطوّروا في الذوق وما طوّروا في التعليل؛ لذلك جاءت أحكامهم ذوقية في معظمها فالآمدي أثر البحتري ذوقياً كما دافع القاضي الجرجاني عن المتنبي ذوقياً وان اخرج ذلك مخرج الحياد⁽⁶⁾. مع ان احداً لا يستطيع أن ينكر ان الذوق قد يصيب، لكن من المؤكد أيضاً انه ليس كذلك دائماً.

والملاحظ ان النقاد كانوا يتعاملون مع الشعر على انه صناعة كسائر الصناعات لا من حيث كونه خلقاً وابداعاً أو رؤية شعرية⁽⁷⁾. لذلك وجدنا ان اهتمام النقاد ينصب على

(1) ديوان أبي تمام (التبريزي): 2/ 415 وفي شرح (الصولي) جاء: فكأن فارسه... : 2/ 110 ، والبيت من قصيدة له يمدح فيها الحسن بن وهب ويصف فرسا حمله.

(2) الموازنة: 1/ 265.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 3/ 374 ، وقبلت القابلة الولد تقبله إذا تلقتة عند ولادته من بطن امه. ينظر. لسان العرب: مادة (قبل)

(4) الوساطة: 180.

(5) ينظر نظرية المحاكاة بين السرقة والفن: 31 - 38.

(6) ينظر أصول النقد العربي القديم: 30.

(7) ينظر (حول مفهوم الرؤية في الشعر) (مقال): الرؤية والشعر العربي الحديث، إسماعيل..

الصياغة الخارجية الشكلية فما وجدوا من ضير في تكرار المعاني ما دامت الصياغة مبتكرة⁽¹⁾. فصارت الصورة الجاهزة الثابتة – وان كانت مكررة – عندهم أفضل من صورة يخفضها الشاعر من خياله وان ابدع فيها كل الإبداع. فما زال النقاد يطالبون الشعراء بمزيد من الاهتمام بالصياغة الشكلية لأنها مرتبطة بالفنون التصويرية النفعية في اذهان المتلقين وكذلك لأنها تخدم الشاعر في النزعة الخطابية التي لا غنى له عنها في سبيله للتأثير في أولئك المتلقين. اذن فالصراع الذي نشأ بين القدماء والمحدثين كان سببه الرئيس طريقة استخدام هؤلاء المحدثين اللغة إذ وجد النقاد ان أشعارهم «انما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها»⁽²⁾.

وإذا كنّا قد اقررنا ان الإبداع هو الإتيان بشيء جديد لا على مثال فان ألفاظاً هذه صفاتها تُسخر في الشعر – في مثل ذلك العصر – لا يمكن إلا ان تُعدّ إبداعاً شعرياً راح أصحابه ينافسون غيرهم من أصحاب المذهب الاتباعي القديم ويدخلون في صراع معهم فهو صراع بين القديم والحديث كانت ملامحه موجودة منذ القدم. ولعل حرص اللغويين في الأخذ والاحتجاج بالشعر القديم كان سبباً آخر لنشوء الصراع النقدي الذي كانت مقررات عمود الشعر إحدى بؤاذه.

وبما ان الهدف من دراستنا لعمود الشعر ليس التقصي التاريخي لمرحلة استنبات هذا المصطلح – كما فعلت بعض الدراسات الحديثة -⁽³⁾. بقدر ما نريد الإشارة إلى وروده أولاً أولاً على لسان البحتري فيما رواه الأمدي انه «سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: هو اغوص على المعاني مني، وانا اقوم بعمود الشعر منه»⁽⁴⁾.

يقول الأمدي في التزام البحتري عمود الشعر: «وحصل للبحتري انه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحُسن العبارة وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته»⁽⁵⁾. ولعله من الضروري أيضاً الإشارة إلى كتاب مهم ضم في دفتيه تنظيمًا وتوسيعاً في النظرة إلى كثير مما حملته عناصر ذلك العمود لاحقاً انه كتاب (البديع) لابن المعتز الذي يمثل «بداية المرحلة التي تكونت فيها عناصر عمود الشعر تكوناً فيه شيء من التنظيم وتوسع النظرة إلى وظائف تلك العناصر»⁽⁶⁾.

وبما ان محور هذه الدراسة الرئيس هو التراث القديم فلا بد ان نستند إلى عناصر هذا العمود لمعرفة الصراع النقدي الذي أثير حول تلك العناصر والمقررات لمعرفة اثرها على مبدع الشعر ومتلقيه من خلال آراء النقاد القدامى ولاسيما الأمدي والقاضي الجرجاني

(1) ينظر زمن الشعر: 39 – 42.

(2) العمدة: 92/1.

(3) ينظر على سبيل المثال دراسة د. وليد قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم..

(4) الموازنة: 12/1.

(5) نفسه: 18/1 - 19.

(6) عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم: 18.

والمرزوقي - الذي استقر عنده عمود الشعر على شكله المعروف - لان آراءهم جاءت متتابعة يكمل احدهم الآخر في مضمون هذا العمود وان اختلفوا في عدد تلك العناصر وتبويبها فحذفوا و اضافوا عليها. وان جرى الحديث مفصلاً عن اثر المعاني والمباني وهما عماد لغة الشاعر ومادته الإبداعية فلنا ان نتحدث عما يعزز المعاني الجزئية في هذه اللغة وصلتها مع بعضها وهي من عناصر عمود الشعر فللعنصر الثالث (الإصابة في الوصف) اثره الواضح في إبداع وتلقي الشعر إذ يرى النقاد ان على الشاعر تصوير الشيء الذي يروم تصويره بشكل دقيق مطابق لما هو عليه، وان يحترز من الوقوع في الخطأ في الوصف ونظر اليه النقاد على انه يكوّن مع شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات)⁽¹⁾، لان خلاف ذلك يوقع الشاعر في خلط المعنى الذي يذهب بكل جمال البيت الشعري واستحسانه في نفوس متلقيه، اما ان كان الشاعر دقيقاً في وصفه فانه سيفضي على الموصوف أعلى الصفات التي عليها طبقته وليس صفاته الشخصية حسب وهذا لا شك يحتاج إلى ذكاء وحسن تمييز وهو ما جعله المرزوقي معياراً لتحقيق الإحساس بإصابة الوصف في قوله: «وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، مما وجداه صادقاً في العلوق مازجاً في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذلك سيماء الإصابة فيه»⁽²⁾.

فالشاعر المبدع عليه ان لا يخص الممدوح بصفاته الشخصية حسب انما يتحرى في مدحه ما امكن من صفات نبيلة محمودة مما يمكن ان يمدح به الإنسان فان وصف كريماً خلع عليه ما امكن من صفات الرجل الكريم وان وصف قائداً شجاعاً خلع عليه ما امكن من صفات القائد الشجاع، وهنا يأتي دور ذكاء الشاعر في اختيار تلك الصفات بما يتناسب مع الموصوف ونجاح الشاعر في حسن الاختيار يدل على منحنى عقلي مباشر أمعن الشاعر فيه ليتحرى صفة ظاهرة يشترك في قبولها والعناية بها سائر المتلقين وبأسلوب من البناء اللغوي والفني الشعري المؤثر وهنا تتحقق الإصابة في الوصف كاملة لاشتمالها على قسمين الشكل والمضمون. كما في قول بشار مادحاً: (من المتقارب)

إذا ما غَضِبْنَا غَضَبَةً مُضَرِّيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ ثُمَطَرَّ الدِّمَا
إذا ما أَعْرَنَّا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمًا⁽³⁾

إذ عدّه ابن المعتز مما اجاد فيه وافرط⁽⁴⁾. مع ان المتلقي يلمس مبالغة في الوصف واضحة وهي مما رصده النقاد في شعر بشار ولعله يميل إلى مثل تلك المبالغات من اجل «إبراز عناصر أسلوبه الشعري ليستحوذ على انتباه المتلقي قاصداً إلى ان يخلق في ذهن

(1) شرح ديوان الحماسة: 9/1.

(2) نفسه: 9/1.

(3) ديوان بشار بن برد (عاشور): 184/4 - 185.

(4) طبقات الشعراء: 30.

المتلقي وهماً عبر أسلوبية نصه الشعري»⁽¹⁾. وهؤلاء النقاد عدّوا مثل هذه الأشعار من المبالغات والإفراط في الوصف «لأنهم ينظرون إلى المنحى الموضوعي بالقياس إلى الواقع وليس إلى فن الشعر من جهة صدوره عن الخيال الخلاق»⁽²⁾.

واكد (ابن أبي عون) (ت 322هـ) التزام الشعراء المحدثين بعمود الشعر عن طريق إصابتهم للوصف، أمثال أبي نواس، وبشار، ومسلم، وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز واضرابهم وربط ذلك بالمتقدمين الذين فتحوا الباب للمحدثين الذين أحسنوا التأمل⁽³⁾. وينتقد خطأ أبي تمام ومخالفته عمود الشعر في عدم إصابة الوصف بقوله: (من الطويل)

شَهِدْتُ لَقَدْ أَقْوَتْ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي وَمَحَتْ كَمَا مَحَتْ وَشَائِعُ مِنْ بُرْدٍ⁽⁴⁾

«جعل الوشائع حواشي البرد أو شيئاً منها، وليس الأمر كذلك، انما الوشائع غزلٌ من اللحمة ملفوفٌ يجزؤه الناسج بين طاقات السدى عند النساجة... ومثل أبي تمام لا يسوغ له الغط في مثل هذا، لأنه حضريٌّ وانما يسامح في ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يعاينه فيذكر غيره؛ لقلة خبره بالأشياء التي تكون بالأمصار»⁽⁵⁾. ثم يعود الأمدي ليوضح ان خطأ أبي تمام ليس عن جهلٍ بذلك انما سامح نفسه فيه «وأمّا أبو تمام فليست هذه حالة بل ما جعل هذا ولكنه سامح نفسه فيه ألا ترى إلى قوله في موضع آخر يصف قصيدة: (من البسيط)

الجَدُّ والهَزْلُ في تَوْشِيعِ لِحْمَتِهَا وَالتَّبَلُّ والسُّخْفُ والأَشْجَانُ والطَّرَبُ⁽⁶⁾

فقال (في توشيع لحمتها)⁽⁷⁾. وكأنما هنا عندما اصاب الوصف قد عاد داخلاً تحت خيمة عمود الشعر بينما في قصيدته الأولى كان خارجاً عنها. ونعرض صورة أخرى من

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق: 239.

(2) نفسه: 239.

(3) ينظر المعنى في الشعر العربي القديم: 23.

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 56/2، وأقوت: أقفرت وخلت من سكانها فالتواء الأرض الخالية، والمغاني والمغاني جمع. مغنى وهو المنزل يغني فيه أهله وساكنوه: أي يقيمون، ومحت: بليت، والبرد — بالضم — كساء. ينظر لسان العرب: مادة (اقوى، غنى، مح، برد)

(5) الموازنة: 192/1 – 193.

(6) من قصيدة له يمدح فيها (أبا جعفر محمد بن عبد الله بن مروان الزييات)، ديوان أبي تمام (التبريزي): 258/1، التوشيع: هنا لف القطن بعد الندف، والتبل: الذكاء والنجاسة، والسخف: رقة العقل، والأشجان: الهموم والأحزان، واحدها شَجَن بفتح الشين والجيم معاً. ينظر لسان العرب: مادة (وشع، نبل، سخف، شجن)

(7) الموازنة: 193/1.

صور الصراع النقدي في إبداع وتلقي بيت البحتري - الذي انكروه عليه - قوله في وصف الخمر: (من الكامل)
يُخْفِي الزَّجَاجَةَ لَوْنُهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَفِّ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءٍ⁽¹⁾

إذ قالوا: «لو ملئ الاناء دبساً لكانت هذه حاله»⁽²⁾ ثم يقول الأمدي: «والمعنى عندي عندي صحيح: لا عيب فيه، ولا قدح، وذلك ان الرجل قد دل بهذا الوصف على ان شُباع الشراب في غاية الغلبة وان الكأس غاية الرقة، فاعتمد ان وصف الاناء وما فيه وصف الهيئة على ما هي عليه»⁽³⁾.

ولع الأمدي مصيب فيما ذهب إليه من أنَّ البحتري رام وصف الشراب وقوله دليل على ذلك. انما التخطي في تلقي صاحب البحتري للبيت فتارة يحمله على انه وصف للشراب وتارة أخرى على انه وصف للاناء وان البحتري مصيب في وصفه لاسيما وانه اعتمد المبالغة التي تعد لصيقه بالمجاز ففي كلتا الحالتين إذا كان الشراب صافياً رقيقاً أو مشوباً بالوان أخرى فانه يطغى على لون الزجاجاة لذلك يبدو الشراب وكأنه قائم بغير إناء.

كما لم يستحسن المرزباني الصورة التشبيهية التي اقامها أبو تمام بقوله: (من الطويل)

عَلَوْا بِجُنُوبٍ مُوجَدَاتٍ كَأَنَّهَا جُنُوبٌ فَيُولِ مَا لَهْنٌ مَضَاجِعُ⁽⁴⁾

إذ قال: «أراد انهم لا يغلبون ولا يصرعون، كما أن الفيلة لا تضطجع. وهذا بعيد جداً من الاحسان»⁽⁵⁾ لان التشبيه بصورة الفيل مع دلالاته على التضخيم فان فيه بُعداً عن الإصابة في المشابهة من جهة، فضلاً عن انطوائه على قدرٍ موحٍ من السخرية من المشبه من جهة ثانية؛ ربما تعود لغرابة الفيل شكلاً أو غير ذلك وهي صفة يحسها المتلقي حتى في ايماننا هذه إذ كثيراً ما يشبه احدهم بالفيل كما ان مسحة من الثقل تفرض نفسها على صورة التشبيه هذه ربما من ثقل بعض المفردات التي جاءت في هذا البيت مثل (بجنوب، موجدات، فَيُولِ).

فملاك الأمر في الوصف ان تكون اوصاف الشاعر مطابقة لحقيقة الموصوف وان لا تكون عارضة وانما لصيقة به⁽⁶⁾.

(1) ديوان البحتري: 7/1.

(2) الموازنة: 381/1.

(3) نفسه: 381/1.

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 590/4، موجدات: قوية موقنة. ينظر القاموس المحيط: فصل الهمزة (أُجْدُ).

(5) الموشح: 383.

(6) ينظر النقد البلاغي عند العرب: 131.

وجعل (ابن قتيبة) من جمال اللوحة التشبيهية علامة فارقة تميز الشعر وترقيه في مراتب متدرجة من الجودة والحسن فراح يعلق على تلك التشبيهات التي استحسناها ببديع التشبيه وعجيبة غريبة⁽¹⁾، ويعتقد أحد الدارسين ان التشبيه كلما بُعد ونأى عن المتعارف المألوف وحصل للشاعر في تصويره كدح في الفكر بما يجعله يفاجئ ذهن المتلقي ومخيلته كلما نال إحدى هذه النعوت⁽²⁾.

ان الشاعر المبدع لا بد ان يتوصل إلى إدراك ما بين الأشياء من صفات مشتركة عندما يشبه بين شيئين (المشبه والمشبّه به) على ان يكون القاسم المشترك بينهما (وجه الشبه) واضحاً متصفاً بالمقاربة فكما كان الشبه اوضح وا قوى كما كان الشاعر ابدع في تشبيهه وللمبرد (ت 285هـ) آراء مهمة في ذلك فقد جعل التشبيه على أربعة اضرب: «فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيدٌ يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه: وهو اخشن الكلام»⁽³⁾. ويرى المبرد ان أحسن الشعر وأقربه إلى الإبداع ما قارب فيه الشاعر تشبيهاته «واحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، واحسنُ منه ما اصاب به الحقيقة»⁽⁴⁾.

ويرى النقاد ان التشبيه من اصعب الأمور على صانعها يقول ابن أبي عون بعد ان ذكر أقسام الشعر وعدّ التشبيه الواقع النادر احد اقسامه فضلاً عن المثل السائر والاستعارة القريبة قائلاً «ورأيت أجل هذه الانحاء واصعبها على صانعها التشبيه، وذلك لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميّز بين الأشياء بلطيف فكره»⁽⁵⁾.

كما نجد ان من متممات الحسن التشبيهي لديه أموراً أخرى منها نأي الشاعر في تشبيهاته عن رصد التشابه الظاهري للأشياء ساعياً إلى اثاره المتلقي بالصور التي تفاجئه بكشف ما خفي من علانق التشابه عن ذهنه ومخيلته وهو ما نتلمسه لدى المبرد من ألفاظ قد حوتها لفتاته النقدية كتقييمه لإبداع بشار بأنه تشبيه مستطرف⁽⁶⁾. وذلك في قوله: (من الوافر)

كَأَنَّ فَوَادَهُ كُورَةً تَنْزَى جِذَارَ الْبَيْنِ لَوْ نَفَعَ الْجِذَارُ⁽⁷⁾

(1) ينظر مثلاً قوله يعجب من تشبيه بشار وهو اعمى: 747/2.

(2) ينظر التشبيه معياراً نقدياً في العصر: 23.

(3) الكامل في اللغة والادب: 95/3.

(4) نفسه: 234/1.

(5) التشبيهات (المقدمة): 2.

(6) ينظر الكامل: 942/2.

(7) ديوان بشار: 224/3 وفيه (كأنَّ فَوَادَهُ يَنْزَى جِذَاراً) إلا انه اشار إلى الرواية المشهورة في كتب الأدب الأدب لهذا البيت مثلما اثبتناها.

وذلك لان تشبيه القلب بالكرة ليس من الأمور المألوفة عند الشعراء وهنا يكون الإبداع في القدرة على ملاحظة الأشياء والدقة في استحضار مثيلاتها ونظائرها وهذا الأمر يحتاج إلى «جهد للوصول إلى خلق الصورة التي تُثير إعجاب المتلقي من خلال مفاجئتها لذهنه ومخيلته بما لم يتوقعه»⁽¹⁾، وذلك ما رصده ابن المعتز في كثير من الأمثلة من شعر شعر أبي نواس فوصف بعضها بأنها من عجائب التشبيه⁽²⁾، كمثّل قوله: (من السريع) **يبكي فيذري الدرّ من نرجسٍ ويلطّم الورْدَ بَعْثَابٍ**⁽³⁾

اما ابن طباطبا فكانت له نظرتة الخاصة إذ يرى ضرورة التزام الشاعر الصدق التام في تشبيهاته وكلما كانت درجة التشابه عاليه بين المشبه والمشبه به كلما «قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به»⁽⁴⁾. وراح ينصح من يتعاطى الشعر ان يعتمد صفة الموافقة والصدق فيما يعمل من تشبيهات مبتعداً عن الكذب⁽⁵⁾.

ان هذه النظرة إذا كان المقصود منها الصدق بوصفه معياراً اخلاقياً فان ذلك بلا شك سيكون له ضررٌ كبير على المبدع بحيث يجعله خاضعاً إلى قيود المشاكلة الحسية من جهة وانعدام أي تهويمه خياليه من جهة ثانية⁽⁶⁾ وعندما سيطلب الشاعر الحقيقة وحدها وهو ما يستبعد المجاز الذي هو العصا السحرية للمبدع في ابهار المتلقين بإبداعه.

بينما يرفض قدامة الإبداع الذي يقوم على لوحة تشبيهية تقوم على النقيض من طبيعة الأشياء أو تخالفها ولا يستحسنها لكنه ميال إلى الغلو يقول «ان الغلو عندي اجود المذهبين»⁽⁷⁾ وبذلك فان فسحة الإبداع للشاعر عنده أوسع من تلك التي ذكرناها عند ابن طباطبا إذ لم يلزم الشاعر بالصدق ولم يجعله معياره في حكمه النقدي.

لم يغفل الأمدي في حديثه عن الجزئيات التي تشكل فيها عمود الشعر قضية المقاربة في التشبيه كمعيارٍ نقدي للحكم على إبداع الشعراء. ونجد له آراءً كثيرة في صحة التشبيه من عدمه ولا يتردد في تخطئة الشاعر ان وجد انه لم يوفق في المقاربة بالتشبيه كما فعل عندما خطأ أبا تمام في قوله: (من البسيط)

(1) التشبيه معياراً نقدياً: 31.

(2) كتاب البديع: 74.

(3) ديوان أبي نواس: 195.

(4) عيار الشعر: 25.

(5) ينظر نفسه: 16.

(6) ينظر التشبيه معياراً نقدياً: 32..

(7) نقد الشعر: 19.

كَالْأَرْحَبِيِّ الْمَذْكِيِّ سَيْرُهُ الْمَرْطِيُّ وَالْوَحْدُ وَالْمَلْعُ وَالتَّقْرِيبُ وَالْخَبُّ⁽¹⁾

وهناك من الدارسين من يرى ان الأمدي ربما قد توهم في هذا الحكم على الشاعر لأنه لم يشبه ممدوحه بالنجيب من الإبل كما ظن الأمدي بل شبهه بالنجيب من الخيل لأنه اليق بالممدوح واجمل فضلاً عن ان صفة المذكي التي تعني المُسِنَّ المجرب هي أكثر التصاقاً بصفات الخيل لا الإبل⁽²⁾.

وهذا يندرج ضمن ما سبق ان اشرنا اليه من ضرورة تحري الناقد كل جوانب العمل الأدبي قبل اصدار أحكامه النقدية ولا سيما ان كانت قاسية كتلك التي تحكم بتخطئة الشاعر. بينما هو قد اصاب في حكمه لان أبا تمام في وصفه الإمحاء كان يزعم فحسب وهو ما لم يترك أي صدى في النفس اما البحترى في وصفه فانه يصف حالة وقعت وفاجأت الشاعر بحصولها غير المتوقع مما جعل الصورة تتسربل بمسحة من حزن الشاعر الصادق الذي يثير وجدان المتلقي ويكسب تعاطفه⁽³⁾.

أولى القاضي الجرجاني أهمية للمقاربة في التشبيه ومنحه صفة الأصالة حين جعله ضمن العناصر التي قام عليها عمود الشعر عنده، وخير التشبيه عنده الواضح البين الخالي من التعقيد اللفظي والتكلف⁽⁴⁾، كقول المتنبي: (بحر الطويل)
وفاؤكمَا كالرَّبْعِ أشْجَاهُ طاسِمُهُ بَأْنِ شُعْدَا وَالدَّمَعِ أَشْفَاهُ سَاجِمُهُ⁽⁵⁾

إذهب هذا التعقيد اللفظي والتكلف في نظم العبارات كل جمال للبيت الشعري مع ان المتنبي تميّز بالحدق في الشعر والتفنن فيه شاعريته في معظم اغراضه ومنها التشبيه إذ أشار القاضي الجرجاني إلى بعض ابتداعاته فيه كقوله: (من الكامل)
خَلَفْتُ صِفَاتِكَ فِي الْعُيُونِ كَلَامُهُ كَالْخَطِّ يَمْلَأُ مِسْمَعِي مَن أَبْصَرَا⁽⁶⁾

ولكن تبقى للقاضي الجرجاني تلك النظرة العميقة إذ يجد هذا الشعر مما خرج إلى طريق الفلسفة⁽¹⁾. والتعمق في الفلسفة يسلب الشعر احياناً وهج العواطف التي تعطي للإبداع للإبداع الشعري بريقه وهي تمثل روحه وجوهره.

(1) ديوان أبي تمام (التبريزي): 247/1، وجميعها اضرب من العدو. ينظر لسان العرب: مادة (مرط،

وخذ، ملع، قرب، خبب)

(2) ينظر التشبيه معياراً نقدياً: 40 - 41.

(3) ينظر نفسه: 42 - 43.

(4) ينظر الوساطة: 98.

(5) شرح ديوان المتنبي: 43/4، اشجاه: احزنه، طاسم: دارس، وطسم: حي من العرب انقرضوا، ساجم: من سجم، وسجمت العين الدمع تسجمه سجماً وهو قطران الدمع وسيلانه قليلاً كان أو كثيراً. ينظر لسان العرب: مادة (شجى، طسم، وسجم)..
(6) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 274/2.

لذلك يرى أبو هلال العسكري ان على الشاعر ان يعتمد في تشبيهاته إلى إخراج الشيء المصور من الغموض إلى الوضوح لذلك وجد في التشبيهات القرآنية النموذج الذي «يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»⁽²⁾. كما اعجب بالتشبيه الذي يجمع بين أكثر من لوحة تشبيهية كقول الواواء الدمشقي: (من البسيط)
وَأَمْطَرَتْ لَوْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَزَدَتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ⁽³⁾

هذه اللوحة التشبيهية التي حشد فيها الشاعر بشكل لطيف خمس صور جزئية جعلت هذا البيت يلاقي قبولاً واستحساناً عند أبي هلال مع ان هناك من الدارسين من يرى ان فيها اهتماماً بالجانب العددي دون النظر إلى الترابط في تركيبية هذه الأجزاء وكذلك إغفالها الربط بين مظهر هذه الصور الخارجي وبعدها النفسي ولاسيما انها – يُفترض – ان تمثل حالة إنسانية تصور تلك الفتاة الحزينة الباكية المتأسية على فقد حبيبها⁽⁴⁾.

وكذلك جعل المرزوقي المقاربة في التشبيه احد عناصر عمود الشعر ومعاييرها التي تقوم عليها كما جعل من الذكاء وحسن التقدير في ملاحظة الأشياء ومدى تناسبها السبيل الذي يقود الشاعر أو متلقي الشعر إلى منح التشبيه درجة الاستحسان من خلال المقاربة المنطوية على الصدق والوضوح من خلال ملاحظة قوة الشبه بين المتناظرين⁽⁵⁾. ويقول المرزوقي: «وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فاصدقه ما لا ينتقص عند العكس واحسنه ما اوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما لبيتين وجه التشبيه بلا كلفة إلا ان يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به واملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»⁽⁶⁾.

اما مناسبة المستعار منه للمستعار له فهي مما حرص عليه النقاد، فاذا كان الشاعر يميل الى المجاز ليصنع صوراً ابداعية فعليه ان لا يتسع في هذا المجاز حدّ الغلو فتتعدى استعاراته الحدود المنطقية المقبولة التي يرتضيها ويتقبلها المتلقي، صحيح ان الاستعارة قد تقوم على تشبيه فيه مبالغة وتهويل واتساع بالكلام لكن تبقى هناك حدود على الشاعر ان لا يجاوزها ويفسد دلالة المعنى في شعره لان أكثر المجاز يقع في الاستعارة كما يقول (ابن

(1) ينظر الوساطة: 182.

(2) كتاب الصناعتين: 243.

(3) ديوان الواواء الدمشقي: 84.

(4) ينظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 21.

(5) ينظر شرح ديوان الحماسة (المرزوقي): 10/1 - 11.

(6) التشبيه معياراً نقدياً: 56.

قَتِيبة⁽¹⁾ الذي يرى أيضا ان العرب كانت تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المعنى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً⁽²⁾.

فتلك الأسباب التي تربط بين المستعار والمستعار له كلما كانت متناسبة كلما كانت الاستعارة اقرب إلى الواقع ويرى الدكتور احمد رحمانى ان تلك العلاقة تشبه العلاقة بين الدال والمدلول؛ لان مشاكلة المستعار للمستعار له لا بد ان يكون يعني دلالة الأصوات التي ركبت منها الكلمة على المستعار له كما كانت تدل على المعنى في الأصل الذي وضعت له وبذلك يصبح المعنى الثاني وجهاً من أوجه الدلالة على أمر آخر غير الأول قَدَم بطريقة خاصة من طرق الايصال⁽³⁾.

ويرى احد الدارسين انه يعني تماماً ما يعنيه (ريتشاردز) من ان الاستعارة بما تعقده من تداخل بين طرفها تتيح الظهور لمعنى ما كان له ان يوجد بأية وسيلة أخرى وذلك لان كلاً من طرفيها يكتسب بداخله دلالة جديدة⁽⁴⁾.

لذلك فان (الأمدي) لا يرى ان الاستعارة من العناصر الجمالية التي يزخرف بها الشعر كالبديعيات بل هي عنصر مهم من العناصر التي تقوم عليها القصيدة العربية وعيارها عنده استخدام العرب قديماً لها إذ يقول: «انما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض احواله أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»⁽⁵⁾.

تلك المقاربة والمناسبة غير موجود في وصف الحلم حين قال: (من الطويل)
رَقِيقِ حَوَاشِيِ الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بَغْفَيْكَ مَا مَارَيْتُ فِي أَنَّهُ بُرْدُ⁽⁶⁾

يقول الأمدي «والخطأ في هذا البيت ظاهر لاني ما علمت احداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة وانما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانه»⁽⁷⁾.

اذن لا يجوز - عنده - ان تستخدم كلمة الرقة لوصف الحلم وتابعه في هذا نقاد آخرون عدّوا من العيب ان يستعمل الشاعر ألفاظاً في صيغة ينصرف الذهن عنها إلى صفة

(1) ينظر تأويل مشكل القرآن: 87.

(2) ينظر نفسه: 88.

(3) ينظر النقد التطبيقي: 222.

(4) ينظر حركة الشعر الحديث: 304.

(5) الموازنة: 266/1.

(6) ديوان أبي تمام (التبريزي): 88/2 ، ماريث: من المراء، أصله الجدال... ومعاني الخصومة وغيرها.

وغيرها. لسان.العرب: مادة (مرا)، البُرْدُ بالضم: ثوب مخطط وخص بعضهم به الوشي والبرد اكسية يلتحق بها: ينظر تاج العروس: مادة (برد).

(7) الموازنة: 143/1.

مخصوصة⁽¹⁾. لكن الأمدي تنبيه إلى ان لأبي تمام مذهباً خاصاً به واستخداماً لغوياً يناسب عصره وتجربته الشعرية، أو ان أبا تمام اراد ان يوجد علاقة جديدة بين المفردة والقرينة المجاورة تنشئ سياقاً لغوياً جديداً، غير الذي سكن اليه الناس وألفوه⁽²⁾.

بينما يتلقى الأمدي بيت البحتري في وصف الحلم بالقبول والاستحسان لأنه اتبع المذهب الصحيح في ذلك ولم يخطئ كأبي تمام في وصف الحلم بالرزانه انما يقول: (من البسيط)

خَفْتُ إِلَى السُّودِّ الْمَجْفُوقِ نَهْضَتُهُ وَلَوْ يُوَاوِزُنْ (رَضْوَى) حِلْمُهُ رَجَحَا⁽³⁾

وفي نفس المعنى أيضاً يقول: (من الطويل)

وَلَوْ وَزَنْتُ أَرْكَانَ رَضْوَى وَيَذْبُلُ وَقُدْسٌ بِهِ فِي الْحِلْمِ خَفَ ثَقِيلُهَا⁽⁴⁾

ان الأمدي وجد الشاعر البحتري قد راعى مناسبة المستعار للمستعار له كما كانت العرب تفعل فاستحسن إبداعه وفضله على أبي تمام مع انه عاد ليلتمس له العذر؛ لأنه على يقين انه اعلم بطريقة العرب في الشعر فهو قد ألف أكثر من إختيار في أشعار الشعراء القدماء وحفظ الكثير منها لكنه كان يعتمد إلى مثل تلك المفردات على انها طريقة من طرق الابتداء، وربما اوقعه ذلك في الخطأ⁽⁵⁾.

ولعل هذا الاغراب من أبي تمام هو الذي دفع القاضي الجرجاني إلى ان يخرج الاستعارة من عناصر عمود الشعر وصرح بان العرب «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»⁽⁶⁾.

ولا يفهم من كلامه هذا ان العرب لم تكن تولي اهتماماً بالبديع لعدم جدواه انما هم لم يقصدوه قصداً. كما فعل المحدثون الذين جعلوا هذا البديع غايةً ومقصداً، كما لا يفهم منه التقليل من أهمية الاستعارة فهو يعدها «أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسّع والتصرف»⁽⁷⁾.

(1) الوساطة: 78 ؛ كتاب الصناعتين: 119.

(2) ينظر النقد اللغوي، نعمة رحيم العزاوي: 14 - 15.

(3) ديوان البحتري: 441/1 ، ورضوى بفتح اوله وسكون ثانيه جبل وهو من ينبع على مسيره يوم ومن المدينة على سبع مراحل وهو جبل منيف ذو شعاب وادية فيها مياه كثيرة واشجار. معجم البلدان: 51/3.

(4) ديوان البحتري: 1777 /3 وفيه (ولو) بدلاً من (فلو) والشرط الثاني (وقدس به في الحلم خف ثقلها).. (تقليلها)..

(5) ينظر الموازنة: 147/1.

(6) الوساطة: 33 - 34.

(7) الوساطة: 428.

وقد جرى القاضي الجرجاني أصحابه وانكر على المتنبي إبياتاً أبعد فيها باستعارته
 وخرج فيها عن حد الاستعمال كمثّل قوله: (من البسيط)
مَسْرَّةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرَقَهَا وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ (1)

يفسّر ابن جني هذا البيت قائلاً: «الطيب يسر بحصوله في مفرقها تشرفاً بذلك،
 ومفرقها حسرة في قلوب البيض واليلب لأنها امرأة وليست تلبسه» (2). ويرى القاضي
 الجرجاني أن هذه الاستعارة التي جعل فيها للطيب والبيض واليلب قلوباً وللزمان فؤاداً لم
 تجر على شبه قريب ولا بعيد وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف
 من التشبيه والمقاربة (3).

لكن أحد الدارسين له قراءة أخرى لهذه الأبيات ويطالبنا بالتوقف برهة لنتساءل ما
 الضير في أن يجعل للطيب قلباً يسر ويحزن؟ أليست هذه هي خاصية اللغة الشعرية التي
 تنماز بمرونتها وتعدد أساليبها فالشاعر أراد أن يبين مكانه تلك المرأة في نفسه فجعل الطيب
 يُسرُّ بملامسة مفرقها، وندب حظ البيض واليلب لأنها من ملابس الرجال (4)، أن أهمل
 الجانب الذهني الذي يكمن وراء النص المجازي من قبل النقاد وقديماً أغلق المجال المتلقي
 للاهتمام إلى فك دلالاته وجاءت نقداًهم للمجاز من معيار منطقي لا غير وهذه «النظرة
 المتأنية في نقد الشعر سلاح ذو حدين فهي مفيدة... وضارة في الوقت نفسه، مفيدة لأنها
 تصون على اللغة قداستها وعلى تراث اللغة قيمته... وضارة لأنها مقيدة لا تتيح التجديد أن
 ينطلق إلى مدها، ولا تتيح للمجددين أن يعبروا عما في ضمائرهم من مكنونات أدبية فلا بد
 من تجاوز النظرة القديمة إلى الشعر والانطلاق في رحاب أوسع» (5).

ومما تردد في قبوله من استعارات المتنبي قوله يمدح كافوراً: (من الخفيف)
تَفَضُّحُ الشَّمْسِ كُلَّمَا ذَرَّتِ الشَّمْمُ — سُنْ بِشَّمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءٍ (6)

ويعقب: «الشمس لا تكون سوداء، والانارة تضادّ السواد، فقد تصرّف في المناقضة
 كيف شاء» (7). وتنبه القاضي الجرجاني إلى أن المتنبي لم يرد اللون فشتان بين لون الشمس
 الشمس المنيرة ولون (كافور) فهذا مما لا يغيب على شاعر كالمتنبي يدرك جيداً طبيعة
 الصلة بين المشبه والمشبه به ولا سيما أن هناك كثير من وجوه الشبه التي من الممكن أن

(1) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 219/1.

(2) ديوان أبي الطيب المتنبي (الفسر) بشرح (ابن جني): 216/1.

(3) ينظر الوساطة: 429.

(4) ينظر المجاز معياراً نقدياً: 50.

(5) من قضايا التراث العربي: 192.

(6) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 158/1.

(7) ينظر الوساطة: 474.

تجمع بين الاثنين عدا اللون كالشهرة والرفعة وغيرهما. اما ما استحسنه من الاستعارات وهشت لها نفسه قول السري الرِّفَاء (ت 362هـ)⁽¹⁾: (من الطويل)

أَقُولُ لِحَنِّانِ الْعَشِيِّ الْمُعَرِّدِ يَهْزُ صَفِيحَ الْبَارِقِ الْمُتَوَقِّدِ
تَبَسَّمَ عَنْ رِيِّ الْبِلَادِ حُبِّيهِ وَلَمْ يَبْسِمْ إِلَّا لِتَجَارِزِ مَوْعِدِ⁽²⁾

وكان لهذه الاستعارة اثرها في قبول هذا الإبداع عند القاضي الجرجاني ويقول في مجيئها فإذا جاءتكَ الاستعارة «فقد جاءك الحسنُ والإحسان، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة وعذوبة اللفظ»⁽³⁾. وكان مقياس القاضي الذي يعول عليه في معرفة الإحسان والإصابة والإساءة والتقصير هو قبول النفس ونفورها وسكون القلب ونبوه من جهة. واعتماد الحجاج والبراهين من جهة ثانية فإذا تضافر الذوق والعلم يمكن الكشف عن صواب أو غلط الاستعارة⁽⁴⁾.

يتبين لنا ان القاضي الجرجاني يستحسن من الاستعارات تلك التي تتوافر فيها شروط بأعيانها وهو لذلك لا يجيز الاستعارات التي «اتبع فيها الرخص، واجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام، وانما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعُرف، والاقتصار على ما ظَهَرَ ووضح»⁽⁵⁾. وهذه فكرة سديدة صائبة لان الشعر وكما يقول جون كوين: «لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقاً لتخطيط اسمي»⁽⁶⁾.

وان كُنَّا قد وجدنا تطوراً قياساً بموقف القاضي الجرجاني عنه من موقف الأمدي من الاستعارة فاننا إذا ما جئنا إلى المرزوقي فانه وبعد نمط إبداع أبي تمام ورسوخ الصورة الاستعارية ومذهب البديع لا يمكنه بحال من الأحوال ان يغفل هذا الركن في القصيدة على نحو ما فعل الأمدي والى حد ما القاضي الجرجاني لذلك فقد اولاهها أهمية و اضافها ركناً وعنصراً من عناصر عمود الشعر وتلك الإضافة اتمت النقص الذي شاب هذا العمود ونظريته⁽⁷⁾.

وحدد المرزوقي عيار مناسبة المستعار منه للمستعار له بأنه «الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»⁽⁸⁾. وناقش المرزوقي

(1) هو أبو الحسن السر بن احمد بن السري الكندي (ت 362هـ). ينظر الكامل في التاريخ: 44/7.

(2) ديوان السري الرِّفَاء: 137/1.

(3) الوساطة: 39.

(4) ينظر الوساطة: 429.

(5) الوساطة: 433.

(6) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة احمد درويش: 64.

(7) ينظر محاضرات في تاريخ النقد عند العرب: 279.

(8) شرح ديوان الحماسة (المرزوقي): 10/1 - 11.

الاستعمالات المجازية التي لجأ إليها أبو تمام وذلك التوسع في استعاراته عندما يقوم بـ «نقل اللفظ عن موضعه وأصله اللغوي»⁽¹⁾.

وإبدى المرزوقي مرونة في قبول استعارات أبي تمام بل الشعراء المحدثين برمتهم يقول الدكتور مصطفى عليان: «كان من الذين أفسحوا لالوان المحدثين الجديدة مكاناً يليق بهم فخلع عليها استحسانه وقد أدرك المتغير الحضاري وصداه في معانيهم وأخيلتهم»⁽²⁾. وإن كان المرزوقي قد تمثل في آرائه آراء القاضي الجرجاني في عناصر العمود ومنها الاستعارة فإنه تمثلها أيضاً في العناصر الأربعة اللازمة للشاعر وهي الطبع والرواية والدرية والذكاء، إلا أن الجرجاني افترض وجود هذه العناصر في الشاعر... أما المرزوقي فإنه تحدث عن توافرها في المتلقي أو المتذوق أو الناقد⁽³⁾.

والعنصر الآخر هو مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فلا شك في أهمية تلك المشاكلة وهي مما يقتضيه الإبداع وقد جرى الحديث عنها ضمناً في بحثي المعاني والمباني أما شدة الاقتضاء للقافية فقد ذكرها المبرد بقوله: «وأوّل ما يحتاج إليه القول أن يُنظم على نسقٍ، وإن يوضع على رسم المشاكلة»⁽⁴⁾. وللقافية الجيدة الجيدة أثرها في تلقي الشعر وشرط الجودة فيها أن تكون مما يسوق إليها المعنى سوقاً وتبدو متلاحمة مع ألفاظ البيت تلاحماً قوياً يأخذ برقاب بعض ووصفها المرزوقي بأنها: «كالموعِد المنتظر يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرّها، مجتلبة لمستنغن عنها»⁽⁵⁾.

وهذا يعني أن تكون الكلمة التي ضُمّنت القافية من قبل الشاعر قد جاءت في موضعها المناسب ولأن المعنى يؤدي إليها واللفظ يتطلبها وليست مما يضطر إليها الشاعر اضطراراً فعندما قال أبو نواس: (من الطويل)

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لَبِيبٌ تَكْشَفَتْ لَهُ عَنِ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ⁽⁶⁾

فإن المتلقي وبناءً على ما يقتضيه المعنى واللفظ والروي الذي بُنيت عليه القصيدة يتوقع أن تكون الكلمة القادمة هي: صديق ، وكقول أبي تمام: (من الكامل)

كَالظَّبْيَةِ الْأَدْمَاءِ صَافَتْ فَارْتَعَتْ زَهَرَ الْعَرَارِ الْعَضِّ وَالْجَثَجَاثُ⁽⁷⁾

(1) منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام: 99.

(2) نفسه: 99.

(3) ينظر تاريخ النقد الأدبي (نقد الشعر): 405 – 408.

(4) الكامل في اللغة والأدب: 119/2.

(5) شرح ديوان الحماسة (المرزوقي): 11/1.

(6) ديوان أبي نواس: 466.

(7) ديوان أبي تمام (التبريزي): 312/1 ، العرار: شجر يبقى على الجذب، والجثجاث: شجر اصفر مرّ طيب

الرائحة، ضربان من الثبت يوصفان بطيب الرائحة ؛ نفسه: 313/1 ؛ وينظر لسان العرب: مادة (عرر، جثّ)

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، والا فليس في وصف الطَّيبة بأنها ترعى الجثثات كبير فائدة للمتلقي⁽¹⁾.

اما العنصر الآخر من عناصر عمود الشعر فإنه يتحدث عن شيئين اثنين احدهما التحام أجزاء النظم والثاني التئام أجزاء هذا النظم مع الوزن اللذيذ المتخير فاما التحام أجزاء النظم فالمقصود به حسن التأليف - واحكام النسيج الذي يفضي سلاسةً وإنسيباً على الكلام فلا يتعثّر اللسان في النطق به وهو واما التحام المعنى مع الوزن فيتحقق عندما تكون المعاني تامة مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها ولا الزيادة عليها وان تكون هناك عناية بالقافية وعيار ذلك عند المرزوقي: الطبع واللسان فما لم يتعثّر الطبع بابيه وعقوده ولم يتحسب اللسان في فصوله ووصله، بل استمر فيه واستسهله بلا ملال ولا كلال فذلك يوشك ان تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالماً لاجزائه وتقارناً⁽²⁾.

فاللسان هو الذي يشعر بخفه الوزن وسهولة انسيابه وتدفعه ويشعر أيضاً بمدى ما في أجزاء النظم من تألف وإلتحام أو تعثر وتحبس واضطراب فالمتلاحم هو الذي يستطيع اللسان ان ينطق به بسهولة.

بعد ان ذكرنا عناصر عمود الشعر بوصفها من قضايا الصراع النقدي المهمة والاثّر الذي تتركه على كل من المبدع والمتلقي اصبح جلياً أن هناك زاويتين للنظر إلى هذه القضية فاما موافقة الرأي القائل بالتجديد والإبداع المطلق الذي يرفض التطبيق على الملكة الشعرية لدى الشعراء وان هذه المقاييس «ضيق يقتل الإبداع ويحدّ من قدرة الشاعر على الابتكار والتجديد»⁽³⁾. عندها يمكن ان نتساءل ما الفائدة التي يجنيها الشعر من سير الشعراء الشعراء على طريق واحد لا يتباينون ولا يختلفون⁽⁴⁾.

واما الزاوية الأخرى فيبدو من خلالها وكأن طريقة العرب الأوائل متمثلة بهذا العمود ومقاييسه هي النموذج الذي كلما اقترب منه الشاعر العباسي أكثر كان إبداعه أفضل وله الحظوة في نفوس هذا النوع من المتلقين ولنسميهم المحافظين الذين اغفلوا أو تناسوا الفارق بين ثقافة المتقدمين والمتأخرين وان محاولة الشعراء المحدثين ما هي إلا تعبير في الدلالات القديمة لتتناسب مع الأغراض التي وضعت لها في هذا العصر بحضارته المترفة.

(1) قضية عمود الشعر العربي: 34.

(2) شرح ديوان الحماسة (المرزوقي): 10/1.

(3) أبو العلاء المعري ناقداً، وليد محمود خالص: 200.

(4) ينظر نفسه: 200.

الفصل الثاني

المعنى وفاعلية التلقي

ان الانفتاح الكبير الذي حصل في العصر العباسي على الحضارات الاجنبية والاثار الذي تركه ذلك الانفتاح في الشعر، جعله أكثر عمقاً وتعقيداً إنسجاماً مع طبيعة الحياة التي لم تعد بسيطة كحياة العرب في الجاهلية، لذلك لم تعد الألفاظ التي كانت متداولة تستوعب هذا النمط الإبداعي الجديد فما كان من الشاعر العباسي – في محاولة لمعالجة ذلك القصور اللغوي – إلا ان يلجأ «إلى الانزياح عن المألوف اللغوي والعدول عن السّنن اللغوية التي قيّدت إبداعه، فذهب يُفجّر في اللغة طاقات دفيئة ويستلهم منها ما أمكن من أجل إنتاج المعاني الجديدة المبتكرة التي تنسجم مع ثقافته الواسعة وبيئته الجديدة وتطلعاته المستقبلية»⁽¹⁾.

ولم يلتفت العرب إلى شيء قدر التفاتهم إلى المعنى⁽²⁾. واستعملت كلمة (معنى) في النقد العربي القديم لتدل على الغرض الذي يقصد إليه المتكلم أو الفكرة النثرية العامة المتخلقة في شرح القصيدة أو نثرها أو الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة فيها أو التصورات الغريبة والاشباه النادرة⁽³⁾. وان كُنّا لا نريد الاستطراد في ذكر المعاني المعجمية لهذه الكلمة، لكن من اللطيف ان نعرف ان إحدى دلالاتها (العناء) وهو الاسم (للمعنى)⁽⁴⁾. فتكون دلالة (المعنى) التعب والعناء أو من (الاعنات): وهو دخول المشقة على الإنسان وتكليف غير الطاقة⁽⁵⁾. وهذا يوحي بأن المعنى – سواء عند مبدعه في لحظات الإبداع أم عند متلقيه في سبيل فهمه وإدراكه – يحتاج إلى تعب ومشقة وجهد – وهو ما لا يمكن انكاره.

وقد تنبه الجاحظ إلى ذلك القصور اللغوي الحاصل في عصره مما دفع الشاعر الذي يروم الإبداع والابتكار إلى التوجه إلى المعاني كونها واسعة غير متناهية إذ قال: «المعاني مبسوسة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، واسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة معدودة»⁽⁶⁾.

كما اطلق الجاحظ مقولته المشهورة عن المعاني وارسلها بطريقة ذكية تحتل التأويل عندما اعطى لجميع الذين عاصروه وجاءوا بعد فكرة الصياغة الشعرية وترك لهم مهمة

(1) إنتاج المعنى في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: 13.

(2) الصدق الفني في الشعر العربي: 114 .

(3) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: 17.

(4) ينظر المحكم والمحيط الاعظم: 247/2. مادة عنا..

(5) ينظر معجم النقد العربي القديم: 190/1 ؛ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 253/1.

(6) البيان والتبيين: 76/1.

تحديدها بدقة اكبر⁽¹⁾. عندما قال: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك»⁽²⁾. فهو يرى انه من اليسير ان تكتسب الحكمة من أفواه الفلاسفة والحكماء، ولكن امور الشعر منفصلة عن أمور الفلسفة والحكمة وان هناك صياغة معينة يمكن تسميتها بالتصور الشعري⁽³⁾.

ان مقولة الجاحظ في المعاني ظلت حاضرة في اذهان النقاد بعده فصارت كالأصل الذي راحوا يتوسعون في تفرعاته، لأنه سعى إلى بيان تأثير المعنى في المتلقي، فالمعنى المطروح هو معنى مكشوف ذو صورة عارية ليس فيه الكثير من صور الغرابة أو الإبداع مع ان هذا المعنى المطروح يمكن للشاعر ان يحسنه وينمقه بحسن التأليف وتخير الألفاظ المناسبة له بما يضيف عليه رونقاً وبهاءً ويجعله أثيراً لدى المتلقي. كما قد يلجأ المبدع إلى تجاوز المعنى الحقيقي للكلمة إلى معاني مجازية فنية، لان «كلمات اللغة دائماً وفي كل مجتمع اقل بكثير جداً من تجارب هذا المجتمع، فلو أن المجتمع اكتفى باستخدام الكلمات في معانيها الحقيقية لأصبحت تجاربه التي تُعبر اللغة عنها محدودة»⁽⁴⁾.

ان هذا الانزياح في استخدام اللغة لا شك سيكون له اثر كبير في عملية إبداع الشعر وتلقيه على حد سواء؛ لان الشاعر سيشحذ مستوى اللغة الإبداعي الذي يعتمد على اختراق وانتهاك المثالية اللغوية ويكسر الاعراف بما يضيف على معانيه قيم لغوية وجمالية ترتقي بإبداعه إلى رتب عالية في ذرى المجد الشعري⁽⁵⁾. ولان «الشعر يحتمل درجة من المعنى المعنى لا يحتملها التعبير السوقي»⁽⁶⁾.

لذلك اتسع الخيال في الشعر العباسي فرفد معاني الشعراء بصور رائعة مسخرين ذكائهم في استنباطها واستلهاها من صور الاقدمين كما قال بشار: (من الطويل)

إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَّارُ صَعَرَ خَدَّهُ
وَجَيْشٌ كَجُنْحِ اللَّيْلِ يَرْجُفُ بِالْحَصَى
غَدَوْنَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خِذْرِ أُمِّهَا
كَأَنَّ مَثَارَ النَّعْجِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ
مَشَيْنَا إِلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نَعَاتِبُهُ
وَبِالشَّوْلِ وَالْخَطِي حُمُرِ ثَعَالِبُهُ
نُطَالِعُنَا وَالطَّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُهُ
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ⁽⁷⁾

(1) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: 39.

(2) كتاب الحيوان: 67/3.

(3) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: 39.

(4) اللغة العربية، معناها ومبناها: 320 .

(5) ينظر مقالات في الاسلوبية: 81.

(6) نظرية المعنى في النقد العربي: 17.

(7) ديوان بشار بن برد: 334/1 ، والنقع: الغبار. ينظر لسان العرب: مادة (نقع).

فأشعار بشار بما حملته من معانٍ كانت قريبة من أذواق الناس، وهذا القرب من المتلقين وإرضاء أذواقهم ظلَّ الشعراء يسعون لتحقيقه وهو ما أشار إليه النقاد منذ نظام القصيد الذي وضعه ابن قتيبة والذي يتعلق بشكل القصيدة إلى عمود الشعر الذي يتعلق بمضمونها والذي استقر على شكله المعروف عند المرزوقي، كذلك سعى النقاد إلى تحديد طرائق الإبداع لدى الشعراء بما يضمن فاعلية تلقي إبداعهم الشعري ناظرين إلى جملة من الأمور في معانيهم، لعل أهمها غموض المعنى ووضوحه، والتتميم والزيادة، ثم الخطأ والصواب فيه.

المبحث الأول: غموض المعنى ووضوحه

ان ظاهرة غموض المعنى ووضوحه من الظواهر البارزة في النقد الأدبي ولها تأثيرها المباشر في الإبداع الشعري وتلقيه، وبرزت هذه القضية بشكل لافت في العصر العباسي تزامناً مع التجديد الذي اتجه إليه الشعراء المحدثون ونشوء الصراع بين القديم والحديث وهذا امر طبيعي؛ لان «كل جديد يجمع في بداية امره إلى الغموض؛ التكلف وشيئاً من الاضطراب»⁽¹⁾. فكثيراً ما اشتكى المتلقون - ومنهم النقاد - في ذلك العصر من ظاهرة الغموض في الشعر إلى الحد الذي يصبح فيه الاتصال بين المبدع (المرسل) ونصه الإبداعي من جهة، والمتلقي (المستقبل) من جهة أخرى غير قائم عندها يمكن ان «يقع في دائرة الإبهام»⁽²⁾.

ونستطيع تخيل هذه الإشكالية في الفهم بين المبدع والمتلقي بالسؤال الذي وجه إلى أبي تمام - كما أورده الصولي - «لم لا تقول من الشعر ما يُعرف»⁽³⁾ وجوابه عليه قائلاً: «وانت لم لا تعرف من الشعر ما يقال»⁽⁴⁾. فما بين هذا السؤال وجوابه تتلخص هذه القضية، فالمتلقي يريد شيئاً مألوفاً معروفاً، اما الشاعر المجدد فانه يريد التحرر من هذا المألوف المعروف والتحرر من تقاليد الماضي، يريد ان ينطلق من ذاته، من المستقبل، ليكون الشعر خلقاً وإبداعاً وكشفاً ويكون الشاعر مبدعاً للغته الشعرية الجديدة⁽⁵⁾. ويتباين هذا الغموض من شاعر لآخر أو من قصيدة وأخرى عند الشاعر نفسه بين غموض محبب

(1) الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: 12.

(2) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: 234.

(3) اخبار أبي تمام: 72.

(4) نفسه: 72.

(5) ينظر الاصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي: 283 - 284.

وإبهام مستكره، ومن أجل فهم هذا التدرج بين الغموض والإبهام سنعمد إلى هذا الجدول متلمسين المعنى اللغوي لكلتا المفردتين في لسان العرب لابن منظور⁽¹⁾. وكالاتي:

مادة (غمض)	مادة (بهم)
- غمض المكان، وغمض الشيء يغمض غموضاً: يخفى. - في الحديث: كان غامضاً في الناس أي معمرواً غير مشهور. - مسألة غامضة: فيها نظر ودقة. - معنى غامض: لطيف أي يحتاج إلى امعان النظر والتأمل للوصول إليه.	- طريق مبهم: إذا كان خفياً لا يستبين. - استبهم عليه الأمر: أي استغلق فهو مستبهم. - كلام مبهم: لا يُعرف له وجه يؤتى منه مأخوذ من قولهم حائط مبهم إذا لم يكن فيه باب. - باب مبهم: مغلق لا يهتدى لفتحه إذا أغلق.

واضح ان الغموض مرتبط بصعوبة أو بخصوصية يمكن بلوغ ماهيتها أو حلّ بعض جوانبها وهو ما يمكن تسميته بالغموض الفني إذ هو «غموض يجعل النص كالغابة التي توشحها الظلال والقصيدة بكاملها تشدّ القارئ إلى عالمها الذي يحتاج إلى تركيز وخبرة ثقافة ورغبة في القراءة»⁽²⁾. بينما الإبهام مرتبط بكل ما هو منغلق من غير حلّ أو انفراج مما ينطبق على الحالة التي يشكو فيها المتلقي من انفصاله عن العمل الأدبي، وهو ما يمكن تسميته بالغموض غير الفني وهو «ذلك الذي لا يصل ولا يمكن ان يصل إلى الناس؛ لأنه لم يصدر عن حالة شعرية حقيقية»⁽³⁾.

وبما ان وضوح المعنى هو مطلب مهم من مطالب المتلقي فقد صار سمة للكلام الجيد فهو «من أهم سمات الكلام الجيد الذي يرمي إلى إيصال الفكرة من غير تعمية وإبهام»⁽⁴⁾. وهو يحقق الفهم الذي يبتغيه المتلقي من الكلام الذي يسمعه أو الذي يوجه إليه - ومنه الشعر - فالواضح من الكلام هو «الذي يفهمه كل سامع عرف ظاهر كلام العرب»⁽⁵⁾. وهو ما كان يجده الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) في شعر زهير من انه كان لا يعاضل بين الكلام ولا يتبع وحشيه⁽⁶⁾. فالمعاضلة في الكلام نوع من الغموض الذي تختفي تختفي معه صفة الوضوح التي يطالب بها معظم النقاد ومنهم الجاحظ بقوله: «وعلى قدر

(1) ينظر لسان العرب: مادة (غمض، بهم) ..

(2) ظاهرة الغموض غير الفني في الشعر الحديث، الورد 333: 86.

(3) نفسه: 90.

(4) معجم النقد العربي القديم: 441/2.

(5) الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، احمد بن فارس (ت 395هـ): 40.

(6) ينظر الشعر والشعراء: 137/1 - 138 ؛ وينظر طبقات فحول الشعراء: 63/1 ؛ والموازنة: 293/1

293/1 ؛ وينظر كتاب الصناعتين: 162/1 ؛ العمدة: 98/1

وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقّة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع»⁽¹⁾. وعنده ان من يغوص على المعاني الخفية لجعلها ظاهرة الدلالة هو البيان إذ يقول: و«البيان: اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى»⁽²⁾.

كما راح ابن طباطبا العلوي يدعو الشاعر إلى المعاني الواضحة التي تكون في متناول تفكير المتلقي، وليست مما يشكل عليه إذ يقول: «وينبغي للشاعر ان يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلفة، والإيماء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك»⁽³⁾. وتعامل ابن طباطبا مع لغة الشعر تعامل معظم النقاد معها إذ لم يجد في تحليلها إلى لفظ ومعنى عيباً بل هو طرح دقيق «يسر للنقد القديم الوصول إلى فهم عميق لمعظم ما يحدث للنص حال تكوينه»⁽⁴⁾. وبالمقابل ظهر إتجاه آخر اسرف في طرح هذه الثنائية مما اوقع نوعاً من الظلم على النص وذلك بصرف الاهتمام إلى «قيمة البناء اللغوي على قدر ادائه للمعنى والإحاطة بجوانبه لا بما قد يؤلّد في متلقيه من متعة شكلية وفي هذا منع للنص من ان يكون غاية في ذاته، فالنص موجود نرى من خلاله ولا نراه يستمد أهميته من قدرته على وضع المتلقي في حضرة المعنى المراد والغرض المقصود لا من وقع شكله وجمال بنائه»⁽⁵⁾.

ولعل هذا ما دفع إلى تنوع استعمالات كلمة (معنى) عند النقاد العرب قديماً – مما سبق ذكره – يضاف إليها دلالاته على «الصورة الفنية المندمجة في النص»⁽⁶⁾. عند ابن طباطبا والذي ينتظر من اللفظ ان يحكي ما يحمله من معنى دون تقصير وان يكون المعنى جلياً من لفظه لا يحتاج إلى توضيح⁽⁷⁾.

اما الصورة الفنية فان لها أثراً كبيراً في شرح المعنى للمتلقي وايضاحه وقد يلجأ الشاعر إليها في سبيل إقناع الآخرين بتصديقه وقبوله⁽⁸⁾. والصورة كما قسّمها مصطفى ناصف⁽⁹⁾. يمكن ان تكون صورة عارية وصورة منمقة فيمكن تشكيل صورة من معاني واضحة مكشوفة دون تحسين أو تزويق كما يمكن تشكيل صورة منمقة بادخال ألفاظ تؤدي دورها في تحسين ذلك المعنى حتى يبدو خلاصاً. ولعل هذا ما فكّر فيه الجاحظ وأشار إليه مصطفى ناصف أيضاً من ان «المجاز يُحسن المعنى الحرفي، وأن الدلالة الحرفية لا مجال

(1) البيان والتبيين: 75/1.

(2) نفسه: 76/1.

(3) عيار الشعر: 199/1 - 200.

(4) مكونات الإبداع: 308.

(5) في نظرية الأدب عند العرب: 41.

(6) مكونات الإبداع: 309.

(7) نفسه: 311.

(8) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 332 – 333.

(9) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: 38 – 40.

فيها للوضوح والغموض، أما المعاني الإلتزامية أو الثواني فهذه أمرها بسيط: أدلة وزينة وجنس من التصوير أو حواش وتعليقات على المعنى الأول الذي استقروا وأخذ كياناً لأشبهة فيه»⁽¹⁾. وهذه الصورة المنمقة هي التي «تجعل الشعر نوعاً من المنطق التخيلي الممتع»⁽²⁾.

هكذا يمكن القول ان المعنى موجود اصلاً قبل ان يروم الشاعر إبداع نصه الشعري، وان مظاهر الإبداع ستظهر في ما يستخدمه من مجازات واستعارات أو غيرها من الفنون البلاغية الأخرى وهي التي يُعزى إليها قضية وضوح المعنى أو غموضه وليس إلى اللغة بحد ذاتها «فاللغة الممتازة والشعر لا تخلق المعنى»⁽³⁾.

لقد فهم النقد العربي القديم المعنى وفاعليته عند المتلقي من خلال الصورة المنمقة لكن الشاعر ظل خاضعاً فيها للذوق العربي والفهم المشترك للصور التي راح الاقدمون يرسمونها وغالباً ما تكون صوراً واضحة مُقاسّة على أشياء معروفة أي ما نجده في الصورة العارية – من الإجماع على القديم ومنطق العقول – فان مال الشاعر بمعانيه إلى إبداع صور مبتكرة يشوبها شيء من الغموض فانه يكون عرضة للاتهام ويُعدّ خارجاً عن عمود الشعر الذي يمثل الإجماع دون ان تكون هناك محاولات جادة للنظر إلى هذا الإبداع من زوايا أخرى علّ الشاعر قصدها في محاولة منه للتجديد والابتكار في المعاني. ومن ذلك قول العباس بن الأحنف: (من الطويل)

سأطلبُ بُعدَ الدارِ عنكم لتقرّبوا وتسكُبَ عيناى الدُموعَ لتجمداً⁽⁴⁾

فلقد كان في حكم المتفق عليه عند النقاد ان جمود العين يعني العين البخيلة بالدموع عند الحاجة إليها. لذلك وجد النقاد في هذا المعنى خروجاً عن المألوف وحضّ الشاعر في قبول معانيه شبه معدوم، مع انه يمكن ان يكون قد أسيء فهم الشاعر في هذه المعاني بل ربما تكون من روائع الإبداع ان كان الشاعر – مثلاً في هذا البيت – أراد استنفاد الآلام الممكنة وهذا المعنى متميز من السرور ولا يختلط به⁽⁵⁾. ان نظرة النقاد المتشددة إلى إبداع إبداع المحدثين حدّ نفية ان يكون من الشعر بسبب غموضه أو عدم وضوح معانيه والنظرة إليه على انه خارج على سنن الاقدمين في قول الشعر⁽⁶⁾.

جعل بعض النقاد يفرض وصايته على الشعراء كما فعل الصولي الذي ادعى انه مفتاح الباب الذي يلج منه المتلقي إلى معاني أبي تمام الشعرية وانه العليم بكل خبر، الفهم لكل معنى وكأنه «لم يكن لاحد غنى عنه ليتمكن الاحتجاج لأبي تمام أو عليه»⁽⁷⁾. صحيح صحيح ان أبا تمام هو من تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لقضية الغموض الشعري

(1، 6، 7) نفسه: 45 ؛ ينظر نفسه: 51 ؛ ينظر نفسه: 47.

(4) ديوان العباس بن الأحنف: 106.

(5) ينظر نظرية المعنى في النقد العربي: 53.

(6) ينظر اخبار أبي تمام: 244.

(7) النقد المنهجي عند العرب: 83.

في خريطة النقد العربي القديم⁽¹⁾. إلا أننا نجد كثيراً من النقد ممن جاءوا بعد الصولي وممن شرحوا ديوان أبي تمام ومنهم الأمدي والمرزوقي والخطيب التبريزي (ت 502هـ) وابن المستوفي (ت 637هـ). وقد توسعوا في شروحيهم وقدموا بعض الإضافات المهمة فعلى أيدي هؤلاء النقد اللاحقين للصولي رُسِّت قواعد الشرح والتفسير والنقد على أصول علمية واضحة كان أهمها التركيز على استقطاب المعنى من جميع جوانبه القريبة والبعيدة لاستيعابه كاملاً ومن ثم تقليبه على وجوه مختلفة وتحمله احتمالات متعددة وكانت الغاية وراء ذلك الوصول إلى مراد الشاعر⁽²⁾. بل راح هؤلاء النقد يصححون أخطاءً يعتقدون أن الصولي وقع فيها كالذي وقع فيه عند شرحه بيت أبي تمام الذي يقول فيه: (من الكامل) **فَسَقَاهُ مِسْكُ الطَّلِّ كَافُورَ الصَّبَا وَأُنْحَلَ فِيهِ خَيْطُ كُلِّ سَمَاءٍ**⁽³⁾

إذ شرح الصولي معنى هذا البيت قائلاً: «طيب الصَّبَا يجمع الغيم ويجلب الطَّل فاستعار المسك والكافور لطبيهما واختلافهما في شدة الحرارة ولا اعرف في وصف المطر أحسن من قوله هذا وتشبيه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض»⁽⁴⁾. فخطأه بعض بعض النقد في شرح معنى هذا البيت ويجد الكاتب اقربها إلى الصواب في شرح ابن المستوفي لذلك، سنورده من أجل إثبات إمكانية وقوع الناقد في الخطأ في شرحه لمعاني الشعراء إذ قال ابن المستوفي يردُّ على الصولي: «ولا معنى لقول الصولي «وتشبيه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض» وإنما أراد أبو تمام حسن الاستعارة فجعل لكل مطر خيطاً معقوداً ثم جعله منحللاً فيه، يعني سقاه كل مطر كما يقال حلَّ السحاب عزاليه والعزلاء فم المزادة السفلى وإنما تكون مشدودة بخيط»⁽⁵⁾. فغموض أبيات أبي تمام وشرح وشرح الصولي لها أثراً نقداً واختلافاً في الرأي عند من جاء بعده من الشراح في تلك المعاني ودارت مناقشات أدبية توسَّع فيها هؤلاء في تخريج ومعالجة بعض تلك المعاني⁽⁶⁾.

إن الغموض الذي يُلَفُّ معاني الشاعر في نصه الإبداعي قد يكون سبباً في وقوع هذا النص ومعه المتلقي في مصيدة أحد النقد «فكم من إبداعات شوهاها النقد وجار على أصحابها إن قدحاً وإن مدحاً»⁽⁷⁾. فيتخذ المتلقي موقفه من ذلك الإبداع منسجماً مع أحكام نقدية قد تكون مجافية للصواب وهذا يضرُّ بالإبداع أيماً ضرر.

(1) ينظر الإبهام في شعر الحداثة: 22.

(2) ينظر صورة أبي تمام بين شراحه وناقديه حتى القرن الخامس الهجري: 131 – 132.

(3) ديوان أبي تمام (التبريزي): 25/1.

(4) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 180/1.

(5) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: 233/1.

(6) ينظر صورة أبي تمام بين شراحه وناقديه: 133.

(7) التجربة الإبداعية: 61.

واتخذ الأمدي من الوضوح والغموض معياراً من معايير الإبداع عند الشاعر كما انه وسيلة مفاضلة يتخذها المتلقي في اختيار ما يناسبه من هذا الإبداع فمن رام من المتلقين سهل الكلام، وقريبه، وأثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق فإنه سيفضل إبداع البحري، اما من رام منهم الصنعة، والمعاني الغامضة، التي لا تستخرج إلا بالغوص والفكرة فإنه سيفصل إبداع أبي تمام⁽¹⁾. ولما كان من «الثابت انه لم توضع حدود ظاهرة للفصل بين معياري الوضوح والغموض لا قديماً ولا حديثاً»⁽²⁾. إنما كان الحكم بالوضوح والغموض حكماً نسبياً فما هو واضح عند هذا المتلقي غامض عند غيره، وما هو غامض في عصر، واضح في عصر آخر⁽³⁾. لكننا مع هذا سنعتمد إلى الجدول الآتي لبيان بعض الصفات التي حكم من خلالها الأمدي على وضوح المعنى أو غموضه وهي مما استنبطه عدد من الدارسين⁽⁴⁾ لنصوص الأمدي في موازنته⁽⁵⁾ التي تطرق فيها إلى هذه القضية وعلى الوجه الآتي:

صفات النص الواضح	صفات النص الغامض
1. ان يكون الشعر صحيح السبك.	1. إذا كان المعنى يحتاج إلى استنباط واستخراج.
2. حسن الديباجة.	2. إذا كان الشاعر يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام.
3. ان يكون مستوياً يشبه بعضه بعضاً.	3. إذا يسير الشاعر في معانيه على طريق الأوائل.
4. ان يسير الشاعر فيه على مذاهب الأوائل والا يفارق عمود الشعر.	4. إذا كانت استعاراته بعيدة ومعانية مولدة.
5. ان يتجنب الشاعر التعقيد ومستكره الكلام وان تكون ألفاظه سهلة عذبة لا تبلغ الهذر الزائد عن قدر الحاجة ولا تنتقص نقصاناً يقف دون الحاجة.	5. إذا كان الشاعر متكلفاً في استخدام ألوان البديع.

ويمكن من خلال هذه الموازنة تحديد مذهب الأمدي ونظرتة إلى هذه القضية المهمة من قضايا النقد العربي، فهو لا يريد للمبدع ان يذهب بعيداً في معانيه حتى تصبح بعيدة المنال على المتلقي وكأنها معاني فلسفية تحتاج إلى إطالة النظر والعمق في التفكير لإستكناها؛ لان من اتى من الشعراء بمثل تلك المعاني الفلسفية والأفكار الدقيقة التي تحتاج إلى استنباط واستنتاج وطول تفكير لمعرفة معانيها فان شعره سيكون بعيداً كل البعد عن

(1) ينظر الموازنة: 5/1.

(2) الغموض في شعر أبي تمام: 27.

(3) ينظر الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي: 74 .

(4) ينظر قضايا النقد القديم: 36 ؛ وينظر المفاضلة بين الشعراء، نهاد فخري: 209 – 210 .

(5) ينظر الموازنة: 424/1.

عمود الشعر ويصحّ عندها ان يسمى حكيماً أو فيلسوفاً ولكن لا يمكن ان يسمى شاعراً لان طريقته ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم⁽¹⁾.

وراح الأمدي بما توافر له من ذائقة نقدية وإحساس مرهف ونظرة ثاقبة في الشعر يقيم موازنات بين الأشعار الواضحة المعاني والأشعار الغامضة أو الأقل منها وضوحاً، كتلك الموازنة التي أجراها بين معاني المزار الفقعسي⁽²⁾. عندما وصف الاثافي بقوله: (من اأخذ الكامل)

أَثَرُ الْوَقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا بِخُذُودِ هُنَّ كَأَنَّه لَطْمٌ⁽³⁾

وقول أبي تمام في المعنى نفسه: (من الوافر)

أَثَافٍ كَالْخُذُودِ لَطْمُنَ حُزْنًا وَنَوَى مِثْلَمَا انْقَصَم السَّوَارُ⁽⁴⁾

علّق الأمدي موازناً بين البيتين قائلاً: «أورد المعنى في مصراع واتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلا ان بيت المزار اشرح وأوضح معنى، لقوله: (اثر الورود على جوانبها). فابان المعنى الذي من اجله اشبه الحدود المملوومة»⁽⁵⁾. يرى بعض الدارسين ومنهم الدكتور احسان عباس ان الأمدي جريء في أحكامه فهو لا يتردد في الغضّ من شاعرية أبي تمام عندما راح يوجه نقده إليه لما افاض في الغوص على المعاني فضلاً عمّا دخل شعره من غموض وتعقيد⁽⁶⁾.

اما القاضي الجرجاني فقد استحسن عجز بيته:

وَنَوَى مِثْلَمَا انْقَصَم السَّوَارُ

لما فيه من وضوح وانكشاف من خلال توظيفه للفظ (النوى) التي تشبه السوار المنقصم «لان النوى لا تستدير بالبيت إلا وفيه فرج»⁽⁷⁾. والحق ان البيت برمته واضح المعنى وان كان القاضي الجرجاني قد استحسن شطره الثاني لما ذكره فيه، فان شطره الأول لا يقل عنه جمالاً ووضوحاً فتشبيه الشاعر الاثافي - وهي الأحجار التي توضع تحت القدر -⁽⁸⁾ وشدة حزنها على فراق ربها كأنها لطمت فصار لونها إلى السواد تشبيه واضح

(1) ينظر الموازنة: 425/1.

(2) هو المزار سعيد بن حبيب بن خالد بن نضلة بن الاشتر بن فقّس، اسلامي كثير الشعر مجهول سنة

الوفاة، ينظر معجم الشعراء: 396 ؛ وينظر شعراء عباسيون منسيون، القسم الثاني: 239/1

(3) المزار بن سعيد الفقعسي حياته وما تبقى من شعره: صـ 175 .

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 153/2 ، وفيه (انقصم) بدلاً من (انقصم).

(5) الموازنة: 68/1.

(6) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر): 147.

(7) الوساطة: 251.

(8) ينظر نفسه: 250 ، وينظر لسان العرب: مادة (ثقي).

واضحٌ بينٌ جميل. مع ان قضية الغموض في معاني أبي تمام ظلت من القضايا التي كثيراً ما يصطدم المتلقي بها – ولا سيما في قراءته الأولى له.

ويرى (ادونيس) ان أبا تمام يتقصد ذلك ويعمل على خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول في محاولته التفرد بأسلوبيته الخاصة. وربما كان هذا سر إبداعه الذي جعله مثار النقاش واحتدام الآراء حول طريقته إلى يومنا هذا، وكما يرى (ادونيس) أن غموض معاني أبي تمام انما هو «نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعاً بأن أبا تمام قد أفسد وأبطل ما كان صالحاً، ودعا إلى فوضى أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده، هذا أي في إحلاله احتمالية المعنى محل يقينيه مبدأ أساسياً من مبادئ الشعر»⁽¹⁾. كما راح بعض الدارسين يفتشون عن سر غموض معاني أبي تمام فصاروا إلى ان الهاجس الإبداعي هو الذي يدفعه إلى الاتكاء على نفسه كثيراً ويحاول ان يبرز في غموضه تجديداً يعبر عن تأثره بتيار العقل المتأثر بثقافات الامم المجاورة، يضاف إلى ذلك انه يحاول ان يجعل الشعر صنعة عقلية مستغلاً بذلك محصوله الثقافي سالكاً طريق الفلسفة والمنطق العميق⁽²⁾.

إنَّ أبا تمام كان يعي تماماً أنَّ كثيراً من شعره يُلْقُه الغموض، بل راح يُصرِّح بذلك في شعره و «كان يصف شعره بالغرابة»⁽³⁾. كمثل قوله: (من الكامل)

فَلْتَقِيَنَّكَ حَيْثُ كُنْتَ قَصَائِدٌ فِيهَا لِأَهْلِ الْمَكْرَمَاتِ مَآرِبُ
فَكَأَنَّهَا هِيَ فِي السَّمَاعِ جَنَائِدٌ وَكَأَنَّهَا هِيَ فِي الْعُيُونِ كَوَاكِبُ
وَعَرَائِبُ تَأْتِيَنَّكَ إِلَّا أَنَّهَُا لَصَنِيعُكَ الْحَسَنِ الْجَمِيلِ أَقَارِبُ⁽⁴⁾

يرى الشاعر ان قصائده لها وقع عظيم على الأسماع وكأنَّها الجنادل (الصخور العظيمة) كما انها تبهر العيون كأنَّما هي كواكبٌ لشدة ألقتها، وما كانت لتكون لولا غرابتها وغموضها التي تعمدها الشاعر ليكون لها وقع وتأثير اشد وادهى على المتلقين.

ان نظرة في قضية الاختلاف بين القديم والحديث توحى بأن سببها يعود إلى ذلك المتغير اللغوي الذي ظهر في العصر العباسي فخرج على تلك اللغة المعيارية من خرج بينما ظل آخرون متمسكون بالحفاظ على ثباتها ووجد النقد ان الخروج عنها سيفضي إلى «غموض المعاني ودقَّتْها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»⁽⁵⁾. واستخراج⁽⁵⁾. أي انه صار ينظر إلى «من يتعمد التغيير وسيلة لتحقيق الإبداع الشعري

(1) الثابت والمتحول: 129/2.

(2) ينظر الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي: 76- 77 ؛ ينظر ظاهرة الغموض غير الفني

الفني في الشعر الحديث: 90 ؛ وينظر الاصول، قراءة جديدة لثرائنا النقدي: 286 ؛ وينظر

الغموض في شعر أبي تمام: 26

(3) ينظر الغموض في شعر أبي تمام: 31.

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 174/1.

(5) الموازنة: 4/1.

الشعري على نحو خاص خارجاً على الطريقة المعيارية غير ملتزم بعمود الشعر»⁽¹⁾. وفي قِراءة ادونيس لأبيات أبي تمام: (من الكامل)

مَطَرٌ يَنْزُبُ الصَّخْرَ مِنْهُ وَيَعْدُهُ صَخْرٌ يَكَادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يُمَطِّرُ
غَيْثَانِ فَاَلْأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهِرٌ لَكَ وَجْهُهُ وَالصَّخْرُ غَيْثٌ مُضْمَرٌ
وَنَدَى إِذَا أَذْهَنْتَ بِهِ لِمَمِ الثَّرَى خِلْتِ السَّحَابَ أَنَّهُ وَهُوَ مُعَذَّرٌ⁽²⁾

يرى ادونيس ان الكلمة في هذا الإبداع «لا تتناول من الشيء مظهره وانما تتناول جوهره وهكذا يبدو انها تنفيه فيما تثبته، وانها تغيبه فيما تظهره فكما أن الكلمة بداية، يريد أن يكون ما يطابقها في العالم أو الطبيعية بداية هو كذلك... الكلمة اذن لا تعكس العالم بل تعيد خلقها انها تخلق العالم على طريقته مجازياً»⁽³⁾. ويجد نصر حامد أبو زيد ان هذه القراءة «تتجاهل كل الموروث الشعري العربي الذي ينطلق منه أبو تمام، تتجاهل سياق القصيدة نفسها، بل وتتجاهل اللعب بالألفاظ فيما يطلق عليه الطباقي، لكي ترتفع بهذه الأبيات إلى قمم الإبداع الشعري»⁽⁴⁾. بينما لو نظرنا في النقد القديم لوجدنا مثلاً ان معاني الأبيات الأبيات التي استحسناها الأمدي لأبي تمام مما قلّد الشاعر فيها السابقين وانه لو تجنب ما كان عليه من غموض وإبهام وحذا حذو السابقين في كل شعره لكان عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين إحساناً... «لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الألفاظ»⁽⁵⁾. ومن ذلك ذلك قوله: (من الكامل)

أَيَّامُنَا مَصْنُوعَةٌ أَطْرَافُهَا بِكَ وَاللَّيَالِي كُلُّهَا أَسْحَارُ⁽⁶⁾

فقد استحسّن الأمدي هذا البيت لأنه أشبه بكلام العرب وجاء على عادتهم في استعارة الأطراف المصنوعة للأيام⁽⁷⁾. وجاء هذا الاستحسان اعتماداً على أسس عمود الشعر التي وجهت نقد الأمدي في كثير من المواقف مع أبي تمام. بينما نجد هناك من العلماء – كالسجستاني – يستقبحون شعره ويجهلون معانيه⁽⁸⁾. إلا ان نظرة كثير من الدارسين المعاصرين إلى إبداعه هي نظرة احترام وإعجاب ومنهم الدكتور شوقي ضيف، الذي يرى غموض شعر أبي تمام «بهيج كغموض الطبيعة في الصباح والغروب إذ يجلّله، دائماً شفق يأخذ بالالباب»⁽⁹⁾. اذن فاتكاء أبي تمام على نفسه وصدوره عن ذاته هو سر إبداعه؛ لأنه

(1) مقومات عمود الشعر: 234.

(2) ديوان أبي تمام (التبريزي): 192/2.

(3) الثابت والمتحول: 127/2.

(4) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 244 .

(5) الموازنة: 139/1.

(6) ديوان أبي تمام (التبريزي): 181/2.

(7) ينظر الموازنة: 270.

(8) اخبار أبي تمام: 244.

(9) العصر العباسي الأول: 278.

لأنه مَيَّز نفسه من سواها، ومن هنا فقد كان متفرداً في النظر إلى الأشياء وفي طريقة التعبير عنها⁽¹⁾.

وقد قرن غموض شعره بالسَّحر في شدة التأثير، فالسحر والغواية في الشعر مرتبطان بمفهوم الغموض ارتباطاً كبيراً⁽²⁾. يقول في إبداعه الذي عدّه من السحر الحلال: (من الوافر)

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق: 275.

(2) ينظر الشاعر العباسي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي: 77.

فَأَيْنَ قَصَائِدُ لِي فِيكَ تَأْبَى وَتَأْتَفُ أَنْ أَهْـأَنَ وَأَنْ أَذَالَا؟
مِنَ السِّحْرِ الْخَالِلِ لِمُجْتَنِبِهِ وَلَمْ أَرْ قَبْلَهَا سِحْرًا خَلَالًا(1)

فالغموض يعمل عمل السِّحر إذ يصبح خلقاً ومغامرة في الإبداع والكشف(2). ومما رواه البرمكي قال: أول ما نبغ أبو تمام الطائي اتاني بدمشق يمدح محمد بن الجهم فكلمته فيه فاذن له فدخل عليه وانشده ثم خرج فامر له بدراهم يسيرة، ثم قال: ان عاش هذا ليخرجن شاعراً فقلت: وما ذاك؟ قال: يغوص على المعاني الدقاق فربما وقع من شدة غوصه على المحال»(3).

ولعل هذا الغوص صادرٌ عن حرصه على إظهار دور الفكر في النص الشعري من خلال إكساب الفكر سمة شعرية خاصة ومميزة(4). وهذه القضية من الصعوبة بمكان بحيث تجعل الشاعر المبدع يجهد نفسه ويكِّد في طلب تلك المعاني ويتعمق في التفكير لاستخراجها على حساب قلقه الفكري وإجهاده النفسي لذا فان (يعقوب الكندي) عندما نظر في شعر أبي تمام قال: «هذا رجلٌ يموت قبل حينه؛ لأنه حمل على كيانه بالفكر، ويقال ان أبا تمام مات لثيفٍ وثلاثين سنة»(5).

كما ميَّز القاضي الجرجاني في وساطته بين نوعين من النصوص الشعرية بناءً على درجة الغموض في تلك الأعمال حين قال «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومغناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تُفرد فيها الكتب المصنَّفة وتشغل باستخراج الأفكار الفارغة، ولسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام ومن قبل بُعِدَ العهد بالعادة وتغير الرسم»(6).

فالنوع الأول يبدو فيه غموض يستدعي شرحاً وتمعناً ثم يبلغ بالقارئ ارضاً يقف عليها ويتفاعل مع النص الشعري، وهذا امرٌ مشروع بل انه يمثل خصيصة تميَّز صاحبها الشاعر. اما النوع الثاني فهو الذي تتقطع فيه الأسباب التي ينبغي ان تربط بين هذا النص والمتلقي بسبب تعنت الشاعر في ألفاظه وتركيب عباراته وما يبنى عليها فهو مما يملكه القاضي الجرجاني لأنه يفتقد الاتصال بالمتلقي(7).

(1) ديوان أبي تمام (التبريزي): 482/4 .

(2) ينظر نظرية الغموض في النقد العربي القديم: 101.

(3) الموشح: 405.

(4) التجربة الخلَّاقة: س. م. بور، ترجمة سلافة حجاوي: 47.

(5) الموشح: 405.

(6) الوساطة: 417.

(7) ينظر جماليات الأسلوبية: 234.

وقد عدَّ القاضي الجرجاني الغموض في شعر المتنبي من النوع الأول فهو مقبول عنده بل راح يدافع عنه يقول «حدثني بعض أهل الأدب أنه حضر عند أبي الحسن بن لُنگَك البصري - وكان على فضله في العلم، وتقدُّمه في الأدب - شديد التحامل على أبي الطيب، وهو يذكر شيئاً من شعره حتى انتهى إلى قوله: (من الوافر) بقائي شاءَ ليسَ همُ إرتحالا⁽¹⁾.....

فجعل يُعجِّب من هذا المصراع من حضرة ويقول: هل رأيتم أشدَّ تعقيداً واطهر تكلفاً وأسوأ ترتيباً من هذا الكلام! قال: فقلت له: هب الأمر على ما ادَّعيتَه، وأنا سلّمنا لك ما زعمته، اين انت من قوله في إثر هذا البيت: **كَأَنَّ الْعَيْسَ كَانَتْ فَوْقَ جَفْنِي مَنَاخَاتٍ فَلَمَّا ثُرْنَ سَالَا⁽²⁾**

قال: فاستشاط غيظاً، ثم قال: هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء»⁽³⁾. ثم ينكر ينكر القاضي الجرجاني ان يكون هذا الحكم بحق المتنبي سائغاً مقبولاً⁽⁴⁾. ويرى ان هذا الغموض قد بلغ عند أبي تمام ما لم يبلغه المتنبي من هذه الجهة وعلى الرغم من ذلك فانه لم يسقط شعره⁽⁵⁾. فهو يرى أنه «لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب ان لا يُرى لأبي تمام بيتٌ واحدٌ فانا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفَّر من التعقيد حظهما وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه»⁽⁶⁾.

اما المتنبي فقد كان حريصاً على وضوح شعره؛ لذلك كان يجلس إلى الناس لشرح معاني أبياته، فإذا لم يحصل التواصل معهم ولم تنكشف معاني أبياته ارجع صعوبة هذا التواصل إلى سوء الفهم والتقصير من طرف المتلقين، ولتلقى الشعر عنده شروط هي: الاصغاء، والفهم، والملكة، والثقافة⁽⁷⁾. فبدونها لا يمكن تحقيق التواصل المطلوب في العملية الإبداعية، فالمتنبي «حريص على تحقيق التواصل بينه وبين متلقي شعره فالآخر حاضرٌ في إبداعه، وهذا ما نلمحه في قوله: (من المنسرح)

(1) شرح ديوان المتنبي (البرقوقى): 337/3 وعجز البيت: (وحسن الصبر رُمُوا لا الجمالاً)..

(2) نفسه: 338/3 وفيه: مناخاة بدلاً من: مناخات.

(3) الوساطة: 417.

(4) ينظر نفسه: 417.

(5) ينظر النقد المنهجي عند العرب: 297.

(6) الوساطة: 417.

(7) ينظر الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي: 92.

وسامع رُعْثَه بِقَافِيَةٍ يَحَارُ فِيهَا الْمُنْقَحُ الْقَوْلُ
قَدْ هَذَبَتْ تَهْمَةُ الْفَقَاهَةِ لِي وَهَذَبَتْ شِعْرِي الْفَصَاحَةُ لَهْ (1)

فالشعر الجيد هو الذي يروع سامعه ويترك الشاعر المجيد حائراً في أمره والعلاقة جدلية بين الطرفين: الشاعر والمتلقي» (2).

وقد شخص القاضي الجرجاني ملامح الغموض والتعقيد في شعر المتنبي إذ يقول: «احتملنا له ما قدمناه على ما فيه من فنون المعاييب واصناف القبايح كيف يحتمل له اللفظ المعقد والترتيب المتعسف لغير معنى بديع يفي شرفه وغرابته بالتعب في استخراجهِ وتقوم فائدة الإنتفاع بإزاء التأذي باستماعه كقوله: (من الطويل)

وفاؤكما كالربيع أشجاء طاسمُهُ بأن تسعدا والدَّمَعُ أشفاهُ ساجمُهُ (3)

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرط، فيشك أن وراءها كنزاً من الحكمة، وأن في طيبتها الغنيمة الباردة حتى إذا فتشها وكشف عن سترها، وسهر ليالي متوالية فيها حصل على أن وفاءكما يا عاذلي بأن تسعداني إذا درس شجاي وكلما ازداد تدارساً ازدادت له شجواً، كما أن الربيع أشجاء دارسه» (4).

يرى يوسف البديعي أن الانتقادات التي وجهت إلى المتنبي بغموض معانيه تعود إلى اضطلاع بال لغة وغريبها والى استكراه اللفظ وتعقيد المعنى، واستعمال الغريب الوحشي والشاذ البدوي، وامتثال الفاظ المتصوفة والخروج إلى الفلسفة (5).

وقد روى أن المتنبي لما انشد هذه القصيدة كان (ابن خالويه) حاضراً فقال للمتنبي: تقول أشجاء وهو شجاء فقال له: اسكت ليس هذا من علمك إنما هو اسم لأفعل... يريد المتنبي أنه اسم تفضيل أي أشده شجواً لا كما ظن ابن خالويه أنه فعل (6). وهذه الرواية تؤكد تؤكد ما ذهب إليه البديعي ويرى غيره من المحدثين أن المتنبي إنما يعتمد استعمال شواذ مثل هذه اللفظة ويستشهد بقول ابن جني أن المتنبي «كان يقصد الصناعة في الأعراب والتي تأتي من غير جهل منه» (7) وأنه يميل إلى التصنع لاجل الاستحواذ «على أعجاب المثقفين من حوله» (8). ويبدو أن الدكتور إحسان عباس كان محقاً في قوله: «إن المتنبي

(1) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 386/3 - 391.

(2) الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة المتلقي: 92.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 43/4.

(4) الوساطة: 98.

(5) ينظر الصبح المنبي عن حيثة المتنبي: 143 - 340 - 366 - 367 - 384 - 386 .

(6) ينظر شرح ديوان المتنبي: 44/4 (الهامش).

(7) ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، عبد الوهاب عزام: 385.

(8) الفن ومذاهبه في الشعر: 339.

وقف وقفة شاهرة واصبح القضية الشعرية والنقدية الأولى أو الوحيدة واثبت عجز النقد عن تفسير سير تفوقه مما حدا بحازم القرطاجني فيما بعد ان يضع قواعده النقدية وضعاً جديداً انطلاقاً من مثله الاعلى الذي هو المتنبي»⁽¹⁾.

والنقاد - ومنهم القاضي الجرجاني - عندما يطلبون المعنى المألوف البعيد عن الغموض فان ذلك لا يعني ان تصل المعاني حدَّ الابتذال والعامية فالقاضي الجرجاني وجد ضالته في شعر البحرني بمعانيه المألوفة المتوافق عرفياً على حمدها ويراها اشد تأثيراً في المتلقي «تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته»⁽²⁾. فهو يعني بالجانب العاطفي الذي يبثه الشاعر في شعره كما يعمل «على استقصاء الكثافة الشعرية المشحون بها النص الشعري كونه استعمالاً نوعياً خاصاً للغة تعمل الظواهر المتشكلة في خلال هذا الاستعمال النوعي على التأثير في المتلقي جمالياً»⁽³⁾.

كذلك كان لأبي هلال العسكري موقفه من المعاني السهلة المكشوفة إذ يرى ان «ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً فهو من جملة الرديء المردود»⁽⁴⁾. فان العرب انما تطلب من الشاعر إصابة المعنى وإيضاحه عن طريق فك رموز المعنى البعيد واحتوائه لذا فقد وجد النقاد والبلاغيون في ملكة البلاغة - إذا تمكن الشاعر منها - دفعا لإبداعه فهي تضمن له تمييز الفصيح من الألفاظ التي يتمكن من خلال نظمها إبداع شعر بليغ خالٍ من التعقيد والغموض ذلك الغموض الذي ربما يصل إلى حدٍ يغلُق فيه النص على المتلقي مما يدفعه إلى مجاهدة ذهنية ونفسية حتى يتمكن من بلوغ حافة الدلالة فضلاً عن إيغاله فيها⁽⁵⁾. فيها⁽⁵⁾. وإذا كان أبو هلال يرى ان «البلاغة انما هي ايضاح المعنى وتحسين اللفظ»⁽⁶⁾. فانه قد حكم على إبداع الشعراء من خلال ذلك الوضوح فلا يفهم من رأيه السابق السابق في المعاني المكشوفة انه يؤثر المعاني المبهمة الموهلة في الغموض والدليل تفضيله بيت مسلم بن الوليد الذي يقول فيه: (من الكامل)

فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَتْ غَوَادِي مُزْنَةٍ أَتَى عَلَيْهَا السَّهْلُ وَالْأَوْعَارُ⁽⁷⁾
علي بيت أبي تمام الذي يقول فيه: (من الطويل)
وَقَمْنَا فَقُلْنَا بَعْدَ أَنْ أَفْرَدَ الثَّرَى بِهِ مَا يُقَالُ فِي السَّحَابَةِ ثَقْلُغُ⁽⁸⁾

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 498 .

(2) الوساطة: 27.

(3) مقومات عمود الشعر الاسلوبية: 302.

(4) كتاب الصناعتين: 64.

(5) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 86.

(6) كتاب الصناعتين: 12.

(7) شرح ديوان مسلم بن الوليد: 314.

(8) ديوان أبي تمام (التبريزي): 96/4.

إذ علّق على بيت أبي تمام قائلاً: «في لفظ أبي تمام إشتراك وإبهامٌ ينافيان تمام البيان»⁽¹⁾. فوصف أبي تمام غامض لم يظهر للمتلقي موقفه من تلك السحابة أهو يمدحها ان يذمها ويرجو إقلاعها؟ بينما يرى ان قول مسلم جرى على ما جرت العادة عليه عند العرب من ان السحاب يحمد عقباه عندهم وان قول مسلم أبين من قول أبي تمام⁽²⁾.

ولعل نظرة (أبي هلال) تتطابق مع نظرة (أرسطو) القديمة التي اباح للشاعر فيها ان يستعمل لغة خاصة به هي ليست اللغة الشائعة وذلك بأن يبتدع مجازات بشرط ان تكون هذه المجازات واضحة حتى لا تلتبس على السامع فتكون ألغازاً كما ان عليه ان يتجنب الوضوح الذي يصل حدّ الابتذال وعليه ان يكون وسطاً بين الوضوح المبتذل والغموض المربك⁽³⁾. لأنه يرى ان «استعمال المجازات والكلمات الغريبة... في غير محلها يؤدي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد ان ينتج اثراً مضحكاً»⁽⁴⁾.

وهكذا فان بعض الإشارات النقدية تومئ إلى ان الغموض والإبهام يمكن ان يكونا سبباً لضياح إبداع الشاعر مثلما يكونا سبباً لقبوله ما دام اداة فنية و طاقة تفيد المبدع بالارتباط العميق بعالمه الشعري وبمتلقي إبداعه. وللنظر في قول (وليم إمسون) - وهو احد النقاد الغربيين - في هذه القضية إذ يقول: «يكون الغموض محترماً ما دام يسند تعقيد الفكر أو اكتنازه أو ما دام ندحةً يستغلها الأديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ ثم هو لا يستحق الاحترام ان كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر، ويبهم الأمر دون داع، أو عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض بل يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها وذلك ان كان القارئ لا يفهم الأفكار التي اختلطت وأنطبع لديه شيء من عدم الاتساق»⁽⁵⁾.

لعل الخيال الذي يعمد إليه الشاعر لإضفاء صفة جمالية على إبداعه الشعري فينحرف به لرسم صور لا تتشابه تماماً مع الواقع يكون سبباً في الغموض الذي يلف هذا الإبداع فلربما استخدم الشاعر رموزاً في صورته الفنية مستمدة من التاريخ العربي أو الإنساني أو من الأساطير القديمة يقول (جويو): «لا بد للخيال الشعري من شيء من الروح الخرافية - بالمعنى القديم لهذه الكلمة - أو الأسطورة فما يعلل الشعر الحوادث دائماً بأسبابها الباردة الحقيقية - ولا بد له كذلك من شيء من الإبهام، ونصف الغموض فيطوف حول الأشياء بحريّة، فما من شيء ابعد عن الجمال الشعري من طريق واسع لا زوايا فيه ولا منعطفات، تسقط عليه الشمس عمودية فتثيره كلّ»⁽⁶⁾.

ان على الشاعر والحالة هذه ان لا ينسى أو يتغافل ان إبداعه إنّما هو موجه إلى طرف آخر وهو المتلقي وعليه ان يراعي درجة الغموض التي يلف بها إبداعه فان استطاع

(1) الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم: 254.

(2) ينظر كتاب الصناعتين: 34.

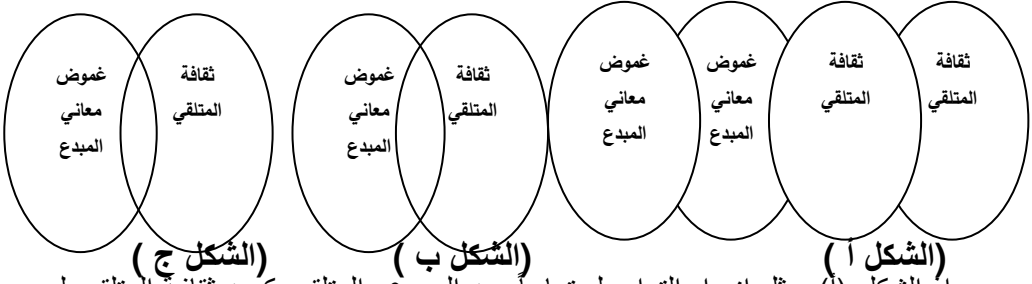
(3) ينظر الصدق الفني في الشعر العربي: 192.

(4) فن الشعر، أرسطو طاليس: ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي: 58.

(5) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن: ترجمة: د. احسان عباس ومحمد يوسف نجم: 56.

(6) نقلاً عن اثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري: 369.

المتلقي ان يفك رموز ذلك الإبداع فانه لا شك سيتترك في نفسه أثراً طيباً بما حمله من معان صاحبته قيم جمالية، وان لم يستطع ذلك واصطدام بمشكلة الإيهام وتعذر الفهم الأولي عند هذا المتلقي فان ذلك سيفرغ النص من قدرته على العطاء الجمالي مما يعني فشل العملية الإبداعية برمتها لخروج طرف اساسي منها – وهو المتلقي – وهنا تظهر أهمية ثقافة المتلقي ودورها البارز في تحقيق ذلك التواصل من عدمه ويمكن معرفة درجة ذلك التواصل من خلال هذه الأشكال.



إذ الشكل (أ) يمثل انعدام التواصل تماماً بين المبدع والمتلقي كون ثقافة المتلقي لم تؤهله لفك الغموض الذي يلف معاني المبدع، أما الشكلين (ب ، ج) فيمثلان قدراً من التلاقي يتفاوت بقدر حدة الغموض في إبداع الشاعر والقدر الذي يمتلكه المتلقي من ثقافة لفك رموزه.

خلاصة الأمر في قضية غموض المعنى ووضوحه واثار ذلك في إبداع الشعر وتلقيه ان معظم النقاد العرب انساقوا مع ما يناسب الذوق العربي الذي يأنس بل يعشق المعاني التي تكون قريبة التأني، يستطيع المتلقي بلوغها بقليل من التأمل المصحوب بلذة التقصي لتلك المعاني والصور التي تحمل طابع الجدة والفرادة لا ان تكون من المعاني الغامضة المعقدة التي يجهد المتلقي نفسه للوصول اليها أو المبهمة التي يفشل في فك رموزها كما كان لهؤلاء النقاد موقف من المعاني المبتذلة التي لا تعطي المتلقي فرصة التأمل والتلذذ لأنها معاني مكشوفة معروفة ونظروا اليها كما نظروا إلى الغموض على انه من عيوب المعنى. بينما إبداع الشعر وتلقيه أشبه بشيء دقيق في نطاق واسع والعتور عليه يشكل خطوة وعملاً متميزاً وهكذا فان الوصول إلى قصيدة الشاعر لا تتأتى إلا لمتلقي على درجة عالية من الوعي والإدراك.

المبحث الثاني: خطأ المعنى وصوابه

ان وقوع الشاعر في الخطأ عند ايراد معانيه الشعرية وهو يروم الإبداع الشعري يخلق له مشكلة كبيرة غالباً ما يقف المتلقي بازاءها بكل حزم رافضاً ذلك الإبداع برمته لان الشاعر لم يفلح في الإصاصة في المعنى لسبب من الأسباب، عندها تختفي أو تخفت فاعلية تلقي ذلك النص الشعري لان الخطأ الذي وقع فيه الشاعر – أو الذي اعتقد المتلقي ان

الشاعر وقع فيه – اذهب كل عناصر الجمال والروعة التي يمكن ان يرسمها سائر ذلك الإبداع في ذهن المتلقي واذهب قيمته عنده.

ان قضية رصد الأخطاء في معاني الشعراء قضيته قديمة رافقت ظهور النقد بصورته البسيطة ذات الطابع التأثري في العصر الجاهلي، ثم استمرت حتى غدت عنصراً مهماً من عناصر عمود الشعر في العصر العباسي، فصار شرف المعنى وصحته شرطاً من شروط الإبداع الشعري على الشاعر ان يتحراها في معانيه والا فانه لن ينال فيها قصب السبق ولن يكون له حظ في قبول ذلك الإبداع. وكثيرة هي أنواع الأخطاء التي رُصدت في معاني الشعراء فمنها الأخطاء العلمية أو المنطقية ومنها الأخطاء اللغوية ومنها الخطأ في الوصف أو مخالفة المألوف وكذلك الإفراط في المبالغة حد ما يسمى بـ (الغلو المحال) وغيرها من الأخطاء التي تنبها اليها النقاد واقترحوا الصائب لها وفق مقاييس ثابتة يعرض عليها المعنى فيحكم في خطئه أم صوابه ومن البديهي ان تكون المعاني الصائبة هي الأكثر والمعاني الخاطئة هي الأقل لذا فسنميل إلى ذكر نماذج مما رصده النقاد من خطأ الشعراء في المعاني نسبقها بذكر نماذج للمعاني الصائبة لنقارن بين اثر فاعلية تلقي المعاني الصائبة من المعاني الخاطئة عند المتلقي مستشعرين الدوافع التي تدفع بالشاعر احياناً إلى ذلك الاغراب في المعاني حتى توصف بالخطأ ومن ثم الدفاع عن موقف بعض هؤلاء الشعراء الذين أصابهم سهام النقد في هذه القضية وهم انما يتحرون سبلاً جديدة لإبداع المعاني الشعرية.

وصحة المعنى مما يعتد به الشاعر ويفخر على اقرانه فيه فهو ليس بالامر الخفي عنهم انما هم يعلمون ان إبداعهم الشعري انما يقوم على هذا الركن الأساسي الذي لا يقوم الإبداع دونه أو انه سيعاب عليه ان لم يحسن استخدام المعاني الصائبة البعيدة عن الإيهام والخطأ.

فما جاء في كتاب الكامل للمبرد تحكيم بشار بن برد بين شعر له وآخر (لكثير) فراح يخطئ (كثيراً) لأنه لم يراع صحة المعنى بقوله: (من الطويل)
أَلَا إِنَّمَا لَيْلَى عَصَا خَيْرَ رَأْيَةٍ إِذَا غَمَزَوْهَا بِالْأَكْفِ تَلَيْنُ (1)
فقال بشار معلقاً: «لله أبو صخر! جعلها عصا، ثم يعتذر لها! والله لو جعلها عصا من مخ أو زبد لكان قد هجنها بالعصا، إلا قال كما قلت (2): (من الوافر)

وَدَعَجَاءَ الْحَاجِرِ مِنْ مَعْدٍ كَأَنَّ حَدِيثَهَا تَمَرُ الْجَنَانِ
إِذَا قَامَتْ لَمْشَ يَتَهَا تَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ خَيْرِ زُرَانِ (1)

(1) ديوان كثير عزة، شرحه عدنان زكي درويش: 324 ، واختلفت كتب الأدب في نسبته إليه إذ ينسب إليه (الكامل في اللغة والأدب: 85/3 ؛ والموشح: 205 ، بينما ينسب إلى المجنون في الصنائع: 213 ؛ وفي محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: 330/2 برواية (....) إذا غمزتها الكف فهي تلين).

(2) الكامل في اللغة والأدب: 85/3.

يرى بشار في التفاتته النقدية الصائبة ان (كثيراً) لم يكن مصيباً في توظيف اللفظ المناسب للمعنى فتصويره للمرأة وكأنها (عصا) تصوير اخلّ بالمعنى وان ذكر بعدها كلمة (خيزرانه) وهي (كل غصن لين ينتنى)⁽²⁾ فالخطأ ليس في وصفها بالخيزرانه، وانما الخطأ راجع إلى ما توحى به لفظة (العصا) من معاني الصلابة والغلط لا اللين والرقّة⁽³⁾.
ان عناية بشار بمعانيه وصحتها مما رصدته النقاد أيضاً فهذا ابن المعتز يرى ان الفضل كلّ في معاني بشار وان شعره كله حسن⁽⁴⁾. ويذكر نماذج مما تأثر بها واستحسنها ومنها قوله: (من الرمل)

(1) ديوان بشار بن برد: 220/4.

(2) الكامل في اللغة والادب: 85/3.

(3) ينظر الشعر الأموي في مقاييس النقاد العرب القدامى حتى نهاية القرن الخامس الهجري: 112.

(4) ينظر طبقات الشعراء: 284.

لم يطل ليلى ولكن لم أنم ونفى عني الكرى طيف ألم⁽¹⁾
 فأهجر الشوق إلى رؤيتها أيها المهجور إلا في الخلم
 حدثني عن كتاب جاعني منك بالذم وما كنت أذم⁽²⁾

وابن المعتز كان محققاً في استحسان هذه المعاني - ففضلاً عن كونها مما لم يسبقه اليهما احد - فلتوافر صحة المعنى، فهي نصوص شريفة المعنى صحيحة يرتضيها الجميع وهي بعيدة كل البعد عن الأخطاء، لذلك فقد حققت غايتها في الغرض الذي وضعت له في الشكوى والغزل فهي مناسبة تماماً لمقتضى الحال، أما في جانب الاثر الذي تركته في المتلقي وكيف تفاعل معها فان الشاعر في هذه الأبيات وما شاكلها من إبداعه كان مُدلاً على «معنى صحيح وفهم ثاقب، عامداً إلى ابراز عناصر أسلوبه الشعري يستحوذ على انتباه المتلقي، قاصداً إلى ان يخلق في ذهن المتلقي وهماً عبر أسلوبية نصه الشعري على ان وهمه ذاك ليس بالبنية المجازية الخالصة ولا بالتصور المباشر المتصف بالمجانية إنما هو مرتبط ببنيات النص الشعري المتصلة بمرجعية تكشف عن صلتها بالماضي وتناسبها مع واقعها»⁽³⁾ وفي سياق صحة المعنى الشعري تنبّه النقاد إلى بلاغة القصيدة وحاولوا ان يقتربوا بها من النص القرآني - ما استطاعوا - ويجعلوها شبيهة له، تلك البلاغة التي حدّدها الرُّماني (ت 384هـ) بأنها «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»⁽⁴⁾.

وهو ما نلمسه في معاني مسلم بن الوليد الذي ان كان توخى المحسنات البيعية في الإيقاع أو في المجاز كالاستعارة - من باب التجنيد الذي يتناسب مع العصر - إلا انه لم يخرج على سنن الاولين في صنعة الشعر وجاءت معانيه دقيقة بليغة في التعبير عن المعنى كقوله: (من الطويل)
 وإني و (إسماعيل) يوم وداعه لكألغمد يوم الرّوع فارقه التّصل
 فإن أغش قوماً بعدهم أو أزورهم فكألوحش يستدنيه للقنص المحل⁽⁵⁾

فهذا المعنى استحسنه كثيرٌ من النقاد⁽⁶⁾. ووصفوه بنعوت مختلفة تشيد بمعناه الصائب الذي يقول عنه ابن المعتز «انه لا يتفق لشاعر مثله في ألف سنة»⁽⁷⁾. لان الشاعر

(1) ديوان بشار (عاشور): 187/4.

(2) ديوان بشار (عاشور): 214 /4 - 215.

(3) مقومات عمود الشعر الأسلوبية: 239.

(4) النكت في إعجاز القرآن (للرماني) ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن: 69.

(5) شرح ديوان صريع الغواني: 332 - 333 .

(6) ينظر البيان والتبيين: 48/4 ؛ ينظر الشعر والشعراء: 823/2 ؛ وينظر طبقات الشعراء: 235 ؛

وينظر كتاب الصناعتين: 248 ؛ وينظر عيار الشعر: 147 مع اختلاف يسير بين الروايات.

(7) طبقات الشعراء: 235 .

الشاعر يصور حال فراقه لصاحبه كفراق السيف وغمده بجامع عدم الالتقاء ثانية فالشاعر شبه المفارق كالمقتول الذي يسقط في ساحة الحرب فسيفه لا يعود إلى غمده الأصلي. فلا شك ان هذه المعاني وان كانت شائعة لكنها غير مبتدلة فضلاً عن انها معاني صحيحة ليس فيها من الخطأ ما يمكن رصده على إبداع هذا الشاعر.

ان الشعراء المحدثين - مع كل الاتهامات التي وجهت إلى معظمهم ومنها تهمة الخروج على عمود الشعر - إلا ان تجربتهم في ابتكار المعاني حققت لهم السبق في إبداعهم بعيداً عن السبق الزمني⁽¹⁾. وقد كشف الصولي عن خصوصية تجربة هؤلاء إذ يقول واصفاً احسان هؤلاء في إيراد المعاني الصائبة: «وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، أو معاني أومأوا اليها فاتى بها هؤلاء واحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتُمثِّلهم ومطالبهم»⁽²⁾.

ان نظرية الصولي لا شك نظرية صائبة فقد ضمنت حق الأولين وإرثهم، وإبداع المحدثين وابتكارهم بشكل موضوعي دقيق، فالإبداع الشعري لا يتأتى من فراغ بل لا بد ان يستلهم المبدع التراث بكل صورة ليشكل منه مادة ينسج من خيوطها إبداعه الذاتي مبتدعاً أم مُتَّبِعاً فالمهم ان يخرج نسيجه طريفاً جديداً مع فضل الإبداع والابتكار لان المعنى المبتكر غير المسبوق من أكثر اسباب شرف المعنى لصوقاً بعملية الإبداع الشعري⁽³⁾.

فالمعنى الصائب هو الذي إذ تلقاه السامع افاد في الغرض الذي وضع له، وهو ما حاول قدامة بن جعفر (ت 337هـ) ان يفرضه على الشعراء في معانيهم، فراح يضع اعرافاً لمعاني الشاعر في المدح والثناء والوصف والغزل. فلا يجوز عنده أن يمدح الشاعر - مثلاً - بغير العقل والشجاعة والعدل والعفة إذ يقول: «انه لما كانت فضائل الناس، من حيث انهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوانات - على ما عليه أهل الالباب من الاتفاق في ذلك - انما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً»⁽⁴⁾.

ولعل أبيات أشجع السلمي (ت 195هـ) التي مدح فيها (الرشيد) تحقق لقدامة مطلبه في قصيدة المديح وصحتها حين قال: (من الكامل)

وَعَلَى عَدُوِّكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ
رَصَدَانِ ضَوْءُ الصُّبْحِ وَالْإِظْلَامِ
فَإِذَا تَنَبَّهَ رُعْتَهُ وَإِذَا غَفَا
سَأَلْتُ عَلَيْهِ سُيُوفَكَ الْأَحْلَامِ⁽⁵⁾

(1) ينظر مقومات عمود الشعر الاسلوبية: 266.

(2) اخبار أبي تمام: 17.

(3) ينظر في الشعر العربي: 17.

(4) نقد الشعر: 20.

(5) أشجع السلمي حياته وشعره: 253.

فالممدوح في هذا البيت جاء بالفضائل التي لا يمكن لإحد أن يردها أو أن يعيبها عليه فضلاً عن ذكر صلة قرابة الممدوح بالرسول الكريم (ﷺ)، ويصور لنا (ابن المعتز) الأثر الذي تركته هذه الأبيات على الخليفة قائلاً: فلما بلغ هذين البيتين اهتز الرشيد وارتاح وقال: هذا والله الممدوح الجيد والمعنى الصحيح»⁽¹⁾.

ومثلما خطَّ (قدامة) للشاعر طريقه ووضع له منارات هداية - بحسب اعتقاده - يهتدي بها في سبيله إلى معاني المديح فعل كذلك في التشبيه والهجاء والوصف، بل حتى الغزل وكأنَّ الشاعر إذا تغزل فعليه أن يتغزل بما يفترضه (قدامة) من معان وليس بوحى ما تمليه عليه عاطفته ومشاعره الذاتية. وهذا المنهج الذي اخنطه قدامة في استقصاء المعاني لا يخلو من الانتقادات فمن الدارسين من يرى أنه وان «وفق إلى جعل النقد علماً منطقياً فإنه لم يوفق تماماً في مبادئ هذا العلم التي ارادها معياراً يفرض على الشاعر ما يحذُّ من خياله»⁽²⁾.

أما الخطأ في المعنى فعده العرب مما يشين شعر الشاعر وكانوا يُجلُّون الشاعر الذي يأتي بالمعنى سالماً من الخطأ، وكأنَّ الحقيقة مطلبهم الوحيد في الشعر متناسين ما يمكن أن يمثله ذلك الشعر من كونه تجربة شعورية لها خصوصيتها ينفرد بها مبدعها عن سواها من ضروب القول فقد راحوا يحصون على الشاعر أخطائه في المعاني ليقوِّموا الشعر على أساس سلامته من هذه الأخطاء دون الالتفات إلى قدرة الشاعر على إيصال تجربته إلى متلقيه ومدى نجاحه في ذلك⁽³⁾.

إذ غالباً ما نجد النقاد وقد اتفقوا على تغليب هذا الشاعر أو ذاك لفساد معنى أبياته كما في تغليب ثلاثة من النقاد⁽⁴⁾ لبيت أبي تمام: (من البسيط)

وَرَحْبُ صَدْرٍ لَوْ أَنَّ الْأَرْضَ وَاسِعَةً
كَوْسَعِهِ لَمْ يَضِقْ عَنْ أَهْلِهَا بَلَدٌ⁽⁵⁾

وأما فساد المعنى في نظرهم فلأنه جعل البلاد تضيق بأهلها لضيق الأرض، وانها لو اتسعت اتساع صدره لم تضيق البلاد وكان ينبغي أن يقول: ورحب صدر لو أن الأرض واسعة كوسعه لم يسعها الفلك لضاقَتْ عنها السماء⁽⁶⁾. فالشاعر عبّر عن وسع صدره ليتحمل مثل هذه الهفوات والزلات من الإخوان.

ولا ينكر الشعراء وقوعهم في الخطأ والزلل أحياناً ولا يتخرجون من ذكر ذلك فهذا المتنبي يقرُّ بتفاوت شعره ويُسوِّغ ذلك قائلاً: «إنما أجري على سبيل الشعراء المبرزين في

(1) طبقات الشعراء: 251.

(2) أصول النقد العربي القديم: 222.

(3) ينظر الصدوق الفني في الشعر العربي: 154.

(4) النقاد هم: الأودي، والقاضي الجرجاني، وأبو هلال العسكري..

(5) ديوان أبي تمام (التبريزي): 12/2 ، وفي كتب الأدب جاءت (أهله) بدلاً من (أهلها) ينظر الموازنة:

الموازنة: 203. الوساطة: 77 ؛ كتاب الصناعتين: 124

(6) ينظر الموازنة: 203 ؛ الوساطة: 77 ؛ كتاب الصناعتين: 124.

الاحسان واختراع المعاني، فإذا استبهمت مسالك الإبداع، جريت على وتيرة من تقدمني في اقتفاء الاثر والملاحظة والنظر، وما ابرّئ خاطري، وإن كان الصواب يتصرف به على سبيله، من زلة تجوز بي وعثرة اعتمدها»⁽¹⁾.

وقد فرّق النقاد بين المعاني التي فيها من المبالغة ما لا يكون ولا يمكن تصويره في الوهم وتلك التي يمكن تصويرها كما فعل قدامة بن جعفر الذي اسماها بالمتناقض ان المتناقض لا يكون ولا يمكن تصويره في الوهم، والممتنع لا يكون ويجوز ان يتصور في الوهم ومما جاء في الشعر وقد وضع الممتنع فيه فيما يجوز وقوعه قول أبي نواس: (من المديد)

يَا أَمِينَ اللَّهِ عَشْ أَبَدًا فَإِذَا أَفْنَيْتَ فَأَكُنْ (2)

فليس يخلو هذا الشاعر من ان يكون تفاعل لهذا الممدوح بقوله: «عش أبداً أو دعا له وكلا الأمرين مما لا يجوز مستقيح»⁽³⁾.

فقدامة لا يسرع إلى تخطئة الشاعر كما فعل غيره من النقاد بتهمة الغلو أو الإسراف بل ينظر إلى طبيعة العلاقة في الوصف والتصوير شرط اقتصاره على الحد الأوسط⁽⁴⁾. كما في بيت أبي نواس: (من الكامل)

وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشَّرِكِ حَتَّى أَنَّهُ لَتَخَافَكَ النَّطْفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ (5)

لعل (قدامة) أول من ردّ لهذا البيت الشعري قيمته الإبداعية بحكم ذوقه الفني الجمالي ويرى ان اوهام النقاد قد ضيعت جمال الوصف عند كثير من الشعراء⁽⁶⁾. ويرى الدكتور جابر عصفور ان (قدامة) يرى فيه دليلاً على عموم المهابة ورسوخها في قلب الحاضر والغائب قوله (حتى انه لتخافك) قوة في نفس المتلقي لأنها تخيل إليه هذا الأمر وهي تعني لتكاد تهابك⁽⁷⁾.

وممن نظر من النقاد إلى صحة معاني الشعراء بمقياس الحقيقة والواقع الأمدي إذ يشير صاحب كتاب (وجه الشعر) إلى ان الأمدي في قطعيته والتبريزي أيضاً في قطعيته انهما يؤمنان بهذا المعيار الذي يقياس معاني الشاعر إلى الحقيقة والواقع، سواء النقد الذي

(1) الرسالة الموضحة: 107.

(2) ديوان أبي نواس: 314.

(3) نقد الشعر: 83 ، وعجزه فيه: (دُم على الأيَّام والزَّمن).

(4) ينظر نفسه: 17.

(5) ديوان أبي نواس: 306.

(6) ينظر ثقافة الناقد: 185.

(7) مفهوم الشعر في التراث النقدي: 168.

وظف الحقيقة والواقع لرفض معنى أبي تمام أم نقد النقد الذي وظف الحقيقة والواقع لكي يحفظ للبيت الشعري صحته⁽¹⁾.

ومما عاب الأمدى على معاني أبي تمام قوله: (من الطويل)
مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صُبِّرَتْ لَهَا وَشَحاً جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَائِلُ⁽²⁾
يقول الأمدى: «ان هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو اقبح ما وُصف به النساء لان من شأن الخلائيل والبرين ان توصف بانها تعضُّ في الاعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق فإذا جعل خلائيلها وشحاً تجول عليها فقد اخطأ الوصف، لأنه لا يجوز ان يكون الخلال – الذي من شأنه ان يعضَّ بالسَّاق – وشاحاً جائلاً على جسدها»⁽³⁾. ان الخلائل – وهي مما تتزين به النساء – شأنها ان تكون ممسكه بسيقانهم بسيقانهم وسواعدهن فإذا كان حالها هكذا في السيقان والسواعد فانها من باب أولى لن تكون قادرة على الالتفاف على البطون والخصور فضلاً عن ان توصف بالجمال لذلك. واضح ان المعنى وفقاً لبيان الأمدى قد اصبح يتجه إلى الجهة المعاكسة لما أراد الشاعر⁽⁴⁾.

لذلك يقول الأمدى: «لو قال هذا الشاعر – يريد أبا تمام – «لو ان الخلائيل صُبِّرَتْ لَهَا حُقْباً لَصَحَّ لَهُ الْمَعْنَى»⁽⁵⁾. كما قال منصور النمري: (من الطويل)
وَلَوْ قِسْتِ يَوْمًا جِجْلَهَا بِحِقَابِهَا لَكَانَ سَوَاءً لَا، بَلِ الْجِلُّ أَوْسَعُ⁽⁶⁾
«فجعل حجلاً – وهو الخلال – اوسع من حقابها والحقاب ما تديره المرأة على خصرها، فهو يختص بالخصر، وكذلك النطاق، والوشاح لا يختص بالخصر وإنما يُعَلَّق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقاً والبطن ضامراً فأَتَّبَعَ أبو تمام منصوراً في المعنى فأخطأ»⁽⁷⁾.

ان الشاعر إذا لم يتحرَّ الدِّقَّة في اختيار معانيه من جانب صحتها ومنطقيتها فانها قد تطيح بإبداعه ويمكن ان تعطي نتائج عكسية لذلك فالأمدى يرى ان الشاعر جعل المرأة ممسوخة كالجعل⁽⁸⁾. وشاطره هذا الرأي في المسخ نقاد آخرون كالقاضي الجرجاني الذي الذي راح يتساءل هل يمكن ان تكون هذه المرأة من البشر فضلاً عن كونها من ذوات

(1) ينظر وجه الشعر: 180..

(2) ديوان أبي تمام (التبريزي): 115/3، وفيه وشماً بدلاً من وشحاً وبذلك يزول المأخذ لكن النقاد ومنهم الأمدى اعتمدوا في نقاشهم هذا البيت رواية (وشحاً)، والهيء يدل على الحرارة والعطش لكن استعير لمن دق خصره، ينظر معجم مقاييس اللغة مادة (هيء).

(3) الموازنة: 148/1.

(4) ينظر وجه الشعر: 182.

(5) الموازنة: 148/1.

(6) شعر منصور النمري: 108.

(7) الموازنة: 149/1.

(8) نفسه: 148/1، والجعل بضم الجيم وفتح العين دويبة مثل الخنفساء وجمعه جعلات بكسر فسكون، ينظر لسان العرب: مادة (جعل)

الحسن⁽¹⁾. وأبو هلال العسكري يرى انه جعلها كالجرذ والهرة⁽²⁾. بينما استحسّن نقاد آخرون معاني هذا البيت وانبروا للدفاع عنها⁽³⁾، والمرزوقي من هؤلاء، إذ يرى ان أبا تمام تمام يقصد معنيين «أحدهما يَلْطُ السّاقين، فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار يَلْطُهما، والثاني دَقَّة الحَصَر حتى لو جُعِل الخلخال في موضع الوشاح لِجَالٍ عليه»⁽⁴⁾.

ويرى الكاتب انه من الممكن قبول هذا المعنى بل استحسانه لما فيه من لمحة إبداعية في معانيه ولاسيما إذا نظرنا في تراثنا الشعري الحافل بما يدعم هذا المعنى، فكثيراً ما ورد في صفات جمال المرأة دقة خصرها وغلظ ساقها «دقة الخصر عنصر من عناصر جمال المرأة في هذا الشعر لا يكاد يختلف فيه شعراء العربية حتى صار مذهباً حسناً من مذهبهم»⁽⁵⁾.

كما ان الشاعر المبدع غالباً ما يكون ميالاً إلى المجاز والرمز بعيداً عن المعاني المباشرة التي لا تحمل في - اغلب الأحيان - كثيراً من الابعاد الجمالية فمن الممكن ان يُحمل المعنى هنا على معنى الوشاح - مجازاً - وهو مقرة ومنتهاه⁽⁶⁾. كما انه من الممكن الممكن ان يُحمل المعنى على ان هذه المرأة شفاقة لينة⁽⁷⁾.

ومما اثاره الأمدي في مخالفة العُرف وعدم صحة المعنى، قول البحتري: (من الطويل)

نَصَرْتُ لَهَا الشَّقَّوْقَ اللَّجُوجَ بِأَدْمَعٍ تَلَاخَقْنَ فِي أَعْقَابٍ وَصَلٍ تَصَرَّمَا⁽⁸⁾

فقد مرَّ في ذهن الأمدي ان الشوق انما يعصم من الدمع، فلا يجوز ان للبحتري ان يجد في الدمع ما يعين على الشوق، لان امرأ القيس - مثلاً - قد وجد فيه ما يشفي من الشوق وكأن ذوق امرئ القيس أو شعراء عصره ممن رأوا في الدمع ما يشفي أصبحت لازمة ثابتة على مرَّ الدهور⁽⁹⁾.

(1) ينظر الوساطة: 79.

(2) ينظر كتاب الصناعتين: 120.

(3) ممن استحسّن هذا البيت الاعلم الشنتمري (ت 476هـ)، والسيد البطلوسي (ت 494هـ). ينظر

المفاضلة بين الشعراء: 31

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 115/3.

(5) مآخذ البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري: 321 - 322 .

(6) ينظر وجه الشعر: 183.

(7) أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره دراسة ونصوص: 78.

(8) ديوان البحتري: 2038/3.

(9) ينظر أصول النقد العربي القديم: 227 ، ونسب البيت خطأ إلى أبي تمام وإنما هو للبحتري..

ترى هل كان الأمدي يريد ان يُكذب البحترى شعوره باثر الدَّمع في إلهاب الشوق ليقفوا اثر القدماء؟ في حين أن ما ذهب إليه الشاعر القديم امر نفسي محض لا جرم ان المشاعر تتباين إزاءه، واغلب الظن ان مسألة عرض المعنى على العقل من خلال المنطق حيناً والعرف حيناً آخر كان لها اثر بالغ في الحد من جنوح الخيال إلى أفق غير أفق الظاهر فكان الشعر تقليداً محضاً لظاهر الطبيعة من جهة وطريقة القدماء من جهة أخرى⁽¹⁾. وهذا وهذا لا شك من معوقات الإبداع في المعاني الشعرية التي يحتاج معها الشاعر ان يعبر عن شعوره الخالص ومكانه الذاتية بكل صدق واخلاص.

فالأمدي واصحابه من النقاد ممن يحتكمون في نقد الشعر المحدث إلى معايير مستوحاة من الشعر الجاهلي نجدهم يُخطئون كثيراً من الشعراء ولاسيما من كان منهم يحرص على حضور (الأنا) عبر طريقة مجازية في استخدام اللغة طالبيين ابداعاً شعرياً «تذهب فيه النفس كل مذهب»⁽²⁾. كابي تمام الذي صار ينظر إليه على انه «يريد البديع فيخرج إلى المحال»⁽³⁾. وكثيراً ما وجهت إليه همة الاتكاء على نفسه وكأنها ما يعيب الشاعر كقول إسحاق بن إبراهيم الموصلي له: «يا فتى، ما أشد ما تتكى على نفسك! يعني انه لا يسلك مسلك الشعراء قبله وانما يستقي من نفسه»⁽⁴⁾.

كما نبه الأمدي على قضية مهمة تتعلق بتلقي معاني الشاعر بالقبول والاستحسان أم بالرفض والاستهجان وذلك عندما تكون تلك المعاني خاطئة فانها تتفر المتلقي منها ويتحول الاعجاب بالمعنى إلى نبذ وكرهية كانتقاد الأمدي لمعاني أبيات أبي تمام التي يقول فيها: (من البسيط)

لَمَّا اسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَانْصَرَمَتْ
رَأَيْتَ أَحْسَنَ مَرْنِيٍّ وَأَقْبَحَهُ
أَوَاخِرُ الصَّبْرِ إِلَّا كَاظِمًا وَجَمًا
مُسْتَجْمِعِينَ لِي: التَّوْدِيْعَ وَالْعَنَمَا⁽⁵⁾

يجتهد الأمدي في تفسير هذه الأبيات من وجهة نفسيه حين يصور حال العاشقين والمحبين لحظة الوداع ويرى الأمدي ان أبا تمام قد أخطأ في معناه حين «استحسن اصبعها واستقبح إشارتها، ولعمري ان منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلا اجهل الناس بالحب واقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً»⁽⁶⁾. فهماً»⁽⁶⁾.

(1) ينظر نفسه: 227.

(2) النكت في إعجاز القرآن (للرمانى) ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: 77.

(3) الموشح: 377.

(4) نفسه: 407.

(5) ديوان أبي تمام: 167/3. والكاظم: من كظم الغيظ إذ تجرعه واحتمل اسبابه وصبر عليه، وهو الذي الذي يكظم. غيظه، والوجوم: السكون على غيظ الذي اظهر الحزن والكرهية للشيء، العنم: شجر لين الاغصان لطيفها يشبه به البنان المخضوب، ينظر لسان العرب: مادة (كظم، جم، عنم)

(6) الموازنة: 230/1.

فالأمدي ينطلق في نقده من كونه متلقياً أثار هذا الإبداع في نفسه تجربة شعورية نفسية حاول أن يتمثلها ويعيشها ويرسم صورها ومن ثم ينقدها بناءً على وجهة نظره الشخصية مؤمناً الشواهد التي تدعم رأيه فيها فهو «يؤمن بأن منظر الفراق قبيح ولكنه يتعامل مع دلالة الألفاظ اللغوية فحسب وهي أن تكون دلالة البيت ومعناه منحصرين في اشتماله على الكره والقبح لحركة التوديع ذاتها»⁽¹⁾. بينما نجد بعض الباحثين منهم (شلاكرماخر) – المفكر الألماني – يتفقون على أن النص ما هو إلا وسيط لغوي يقوم بنقل فكر المؤلف إلى قارئه فهو يشير – في الجانب اللغوي – إلى اللغة بكاملها أما في الجانب النفسي فإنه يشير إلى الفكر الذاتي لمبدعه⁽²⁾. أي أن هناك في النص جانبين «الجانب الموضوعي الذي يختص باللغة وهو الذي يجعل عملية الفهم أمراً ممكناً، والجانب الذاتي الذي يتمثل في فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة»⁽³⁾.

لذلك فقد يستقر في ذهن الشاعر معنى ما لا يصل إليه المتلقي أحياناً – حتى أن كان ناقداً حصيفاً – لأنها قد تكون محاولة من الشاعر لتلوين أسلوبه الخاص وهذا الأسلوب لا يمكن أن يحيا بالألفاظ وحدها «انما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام معنوي آخر انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم»⁽⁴⁾. فالشاعر المبدع يحاول دائماً أن ينقل المتلقي إلى التجربة التي عاشها ودفعته للإبداع عن طريق تلك القوة الضاغطة التي يسلطها المتكلم على المخاطب إلا وهي أسلوبه الذي أصبح بمثابة موجه لفظي للمتلقي، ويسلك في سبيل ذلك عدة وسائل عقلية إقناعية ممزوجة بشيء من الامتناع والاثارة في محاولة إحلال انفعالات جديدة محل الانفعالات المخترنة عند المتلقي⁽⁵⁾.

والشاعر قد يفلح في مسعاه هذا وقد يخفق، لذا يجد الكاتب أن الأحكام التي راح النقاد يصدرونها على الأعمال الإبداعية للشعراء قد يكون فيها شيء من التجني عليهم ولاسيما أن وصفت (بالاخطاء عند الشاعر) كالذي نجده في الفصل الذي أفرده الأمدي لاختفاء أبي تمام في اللفظ والمعنى أو الفصل الذي أفرده لأخطاء البحتري في المعاني⁽⁶⁾.

هذه الأحكام قد تكون غير صحيحة ومجانبة لحقيقة ما اراده الشاعر من معنى جال في قرارة نفسه مع أننا نجد من الباحثين من يدافع عن موقف الأمدي في ذكره لتلك الاغلاط سواء ما رصده هو أم غيره من العلماء كونه قد اسقط مما عيب على الشاعر كل ما احتمل

(1) وجه الشعر: 162.

(2) نقلاً عن البلاغة والأسلوبية: 160.

(3) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص: 144 – 145.

(4) البلاغة والأسلوبية: 161.

(5) نفسه: 170.

(6) ينظر الموازنة، فصل اخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى: 141/1 ؛ واخطاء البحتري في المعاني:

371/1.

التأويل ودخل تحت المجاز ولاحق ادنى علة، فالدكتور محمد مندور يرى انه «في ذلك محق فما يجوز أن يدفعنا التعصب إلى تبرير المعيب وتمحل الأوجه للقيح والا فسد النقد»⁽¹⁾.

ان هذا الكلام صحيحٌ تماماً إذا تيقنا تماماً من خطأ الشاعر وأمثا عدم وجود لبس في فهم مقصده فنحن ايضا الا نريد ان يفسد النقد لكن علينا ان نعلم أيضا ان مما يوصف به النقد أنَّ فيه (تقصياً لعمق العمل الأدبي)⁽²⁾ ومعرفة المعنى الذي يرمي إليه المبدع.

فلن نذهب بعيداً ولننق مع قراءة الدكتور محمد مندور نفسه لأبيات أبي تمام التي قالها في علي بن الجهم⁽³⁾ والتي يقول فيها: (من الكامل)

هِيَ فَرْقَةٌ مِنْ صَاحِبٍ لَكَ مَاجِدٍ فَعَدَا إِذَابَةً كُلَّ دَمْعٍ جَامِدٍ⁽⁴⁾
فَافْرَعُ إِلَى ذُخْرِ الشُّئُونِ وَغَرْبِهِ فَالْدَمْعُ يُذْهَبُ بَعْضَ جَهْدِ الْجَاهِدِ⁽⁵⁾
وَإِذَا فَقَدْتَ أَخَا وَلَمْ تَفْقِدْ لَهُ دَمْعاً وَلَا صَبْراً فَلَسْتَ بِفَاقِدٍ⁽⁶⁾

إذ علّق الأمدى على هذه الأبيات التي أوردها في موازنته ضمن اخطاء أبي تمام بقوله: « (يذهب بعض جهد الجاهد) أي: بعض جهد الحزن الجاهد، أي الحزن الذي جهدك فهو الجاهد لك، ولو كان استقام له (ان يقول): (بعض جهد المجهود) لكن أحسن وأليق، وهذا اغرب واظرف... وقوله (فلم تفقد له دمعاً ولا صابراً) من افحش الخطأ؛ لان الصابر لا يكون باكياً؛ والباكي لا يكون صابراً فقد نسق - أي عطف - (7) بلفظة على لفظه وهماً نعتان متضادان، ولا يجوز ان يكونا مجتمعين ومعناه أنك إذا فقدت اخاً فأدام البكاء عليك فلست بفاقد ولم يرد بفاقد شخصه وانما أراد لست بفاقد ودّه ولا أخوته وهو محصل لك غير مفقود - وان كان غائباً عنك - والى هذا ذهب... ثم يقول وقد لاح لي معنىً أظنه - والله

(1) النقد المنهجي عند العرب: 117.

(2) النقد البنيوي للحكاية: 81.

(3) كان علي بن الجهم صديقاً لأبي تمام وقد أراد شعراً فقال أبو تمام كلمة في توديعه اولها هذه الأبيات، ينظر. الموازنة: 202

(4) ماجد: شريف، والاذابة مصدر اذاب وذاب يذوب ذوباً وذوباناً: نقيض حمد ويقال في المجاز ذاب ومع فلان. وله دموع ذائب والمنى جرى دمعته، ينظر لان العرب: مادة (مجد، ذوب) ؛ وينظر الموازنة: 277/1 (الهامش)

(5) افرع: الجأ والسؤون في الأصل: مجازي الدموع واحدها شأن واراد ههنا الدموع نفسها، وذخرها ما ادخرته. منها لوقت الحاجة، وغُذِبَ: امر من عاذ يعوذ ووقع فيه المطبوعات (وغربة) وهو تحريف شنيع.

(6) ديوان أبي تمام (تبريزي): 401/1 ، وقوله فيه «فالدمع يذهب بعد جهد الجاهد» وهو خلاف ما يتكلم عنه. الدكتور محمد مندور والذي سيرد في الصفحات التالية..

(7) وهو من اصطلاح النحاة..

اعلم - إليه قصد وهو ان يكون أراد إذا فقدت أخاً فلم تفقد له دمعاً - أي يواصل البكاء عليك - فلست بفاقده»⁽¹⁾.

يقول الدكتور محمد مندور في ذلك «ومن غريب الأمر انه يلوح ان الناقد قد تخبط في فهم معنى البيت:

إِذَا فَقَدْتَ أَخاً وَلَمْ تَفْقِدْ لَهُ دَمْعاً وَلَا صَبْرًا فَلَسْتَ بِفَاقِدٍ

أساس هذا التخبط هو فهمه لدلالة اللام في (له) فقد ظن انها تفيد التعلق ففهم البيت على ان معناه وإذا فقدت أخاً فلم تفقد دمعاً له أي دمعته الذي يريقه من أجلك، ولم تفقد صبراً له، أي صبره الذي يأخذ نفسه به عندي فراقك فانك في الواقع لم تفقده، واذ فهم الفهم الخاطئ راح يفترض الفروض ويفصل النقد»⁽²⁾. ويرى مندور ان الأمدي أخطأ وراح يجهد نفسه ويفترض الفروض لأنه لم يظن إلى المعنى القريب وكان فهمه لمعنى (اللام) هو سبب كل هذا الكلام الطويل الذي لا داعي له فاللام من الواضح انها السببية وان الدمع الذي سيفقد والصبر الذي سيفقد هما المخاطب وصبره لادمع الشاعر وصبره ثم يقول: «فالمعنى هو فيما نرى وإذا لم يفقد الإنسان دمعته وصبره على صديق له فكأنه لم يفقد صديقاً لان الصديق هو من ينفذ صبرك لرفاقه فتبكي وعلى هذا النحو لا يكون هناك تعارض بين نفاذ الصبر وفقدان الدموع أي انهيارها واذن فنحن لا نستطيع ان نبرئ الأمدي من الخطأ أو ضيق النظرة»⁽³⁾.

ان هذا التخبط الذي أشار إليه الدكتور مندور بل وتشكيك الناقد نفسه فيما ذهب إليه من تحليل لهذه الأبيات هو ما جعلنا نعتقد بوقوع الحيف والتجني على الشاعر أحياناً وان كلمة (خطأ) يجب تجنبها في لغة الناقد إلا إذا كان متيقناً تماماً من ذلك الخطأ ويعلم ما هو صوابه. ثم ألا يوجد تناقض في كلام الدكتور مندور حول هذه القضية وموقفه المؤيد للأمدي في ذكر اخطاء الشاعر تحت هذا المسمى وبين نقده له من انه اخطأ حين خطأ الشاعر في أبياته هذه بناءً على قراءته الذاتية لها.

اذن فان واجب المتلقي انساناً عادياً كان أم ناقدًا متخصصاً ان يتقصى عمق العمل الأدبي للوصول إلى كنهه فموضوعية النص وحدها ليست كافية لاكتشاف النص بل تبقى الحاجة قائمة إلى ذاتية المتلقي لاشتراكها في هذه العملية قبل الحكم بالخطأ أو الصواب على أي عمل أدبي، ولاسيما إذا علمنا ان هناك قطبين رئيسيين داخل بنية الفعل القصدي ميزها (هوسرل) بانهما الجانب الذاتي للفعل القصدي والجانب الموضوعي للفعل القصدي وهما مرتبطان معاً داخل وحدة الخبرة القصدية»⁽⁴⁾.

(1) الموازنة: 227/1 - 228.

(2) النقد المنهجي عند العرب: 130 - 131.

(3) ينظر النقد المنهجي عند العرب: 132.

(4) ينظر الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانية: 32.

ومع المحاولات الكثيرة لتجاوز ثنائية الذات والموضوع كمحاولة (إنكاردن) «التعالوي مشكلة الذات والموضوع وتحاشي المغالطة القصديّة، من خلال التعرف على مشاركة المؤلف بوصفه قبل جمالي، من خلال جعل محور النص – القارئ هو المحور الأهم»⁽¹⁾. إلا أننا نجد أن موضوعية النص وذاتية المتلقي إذا تفاعلا ودخلا في حوار مشترك فإن فهم النص والتلذذ به سيحصل وهذه هي الغاية الحقيقية من أي عمل إبداعي لأنه وحسب إليوت: «أن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ»⁽²⁾. إذن فاندفاع النقاد في اتهام الشعراء بالخطأ قد يشوه المعنى ونجد ذلك عند نقاد أبي تمام كثيراً ولاسيما «حين يصطدمون مع من يروم من النقاد تفسيراً للبيت لا يتفق مع ما قصده المؤلف فيرمون تفسيره بالغلط وعدم الاستقامة والاضطراب بينما المذهب الأقرب لفهم إبداع مثل هذا الشاعر هو ما قاله الدكتور احسان عباس: «ألا نسرع إلى تخطئة شاعر مثل أبي تمام كان كثير الاطلاع في الشعر»⁽³⁾. وليس أبو تمام وحده من وجّه الأمدى إليه مطاعن الخطأ والاضطراب في المعنى فالبحتري هو الآخر لم يسلم من تلك المطاعن ومنها ما وجه إليه من خطأ المعنى في قوله: (من الطويل)

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها وسل دار سعادى إن شفاك سؤاها⁽⁴⁾

إذ يقول الأمدى: «هذا لفظ حسن ومعنى ليس بالجميل لأنه قال: «قد ادنى خطاها كلالها» أي قارب من خطوها الكلال وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأنه يشفيه سؤاها وانما وقف لاعياء المطي»⁽⁵⁾. بينما اتنى الأمدى على ذي الرمة لأنه اخذ هذا المعنى⁽⁶⁾ وكشفه واحسن فيه واجاد عندما قال: (من الطويل)

(1) التأويل والقراءة: 7.

(2) عن المدخل في النقد الأدبي: 156.

(3) تاريخ النقد العربي عند العرب، د. احسان عباس: 179 – 180.

(4) ديوان البحتري: 1625/3.

(5) الموازنة: 378/1 وكرّره بنصه في 432/1 ، 437/1.

(6) اخذه من قول عنتره الذي عدّه الأمدى من جيد القول أيضا لأنه لما ذكر الوقوف على الدار احتاط بان بان شبه ناقته بالقصر، فقال: (من الطويل)

فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن؛ لأقضي حاجة المتلوم*

* وهو من معلقته ينظر شرح القصائد العشر: 173 والفن؛ بفتح الفاء، الدال: القصر المشيد والمتلوم ، بتشديد الواو المكسورة، الانتظار والتربص بالامر يريد لقاء الملامة على نفسه. ينظر لسان العرب: مادة (فدن، لوم، حرج)

أَنْخَتْ بِهَا الْوَجْنَاءَ لَا مِنْ سَامَةٍ لَثْنَيْنِ بَيْنَ اثْنَيْنِ جَاءٍ وَذَاهِبٍ (1)

لقد استحسن الأمازيغي معاني ذي الرمة لأنها جاءت على طريقة العرب ومذهبهم في الشعر واحتراسه عند ذكر الوقوف بالناقاة انه لا من سامة انما ليصلي ركعتي السفر - وهي القصر بركعتين عند مجيئه في الليل وذهابه في النهار - فالعربي وان كان كثير الترحال والسفر يقطع الفياقي المقررة المترامية الأطراف فانه لا بد ان يقف لبعض حاجته أو عندما يمر بديار الاحبة متذكراً اهلها الطاعنين لكن وقوفه بسبب من تعب راحلته وكلالها يُعد عيباً وهو عدولٌ عن مذهب الشعراء وطريقة العرب في القول (2). بل نجد من الدارسين المحدثين المحدثين من يوافق ما اخذوه على البحري في معناه قائلاً: «فسوء المعنى هنا سببه عدم مطابقة الغرض وخروجه عن مبدأ اللياقة التي يملئها غرض الوقوف على الطلل، فليس المقصود بالمعنى هنا العنصر المتعاقد مع التأليف في بنية البيت وانما المنظور المتحكم في نقد المعنى هنا وضعه في اطار الغرض العام» (3).

وتحدث المرزباني عن مخالفة صحة المعنى وعدم مطابقته لما يتحدث عند الشاعر في الحقيقة والواقع فعاب على أبي نواس غلظه حينما قال يصف الكلب (4): (من الرجز) كَأَمَّا الْأَظْفُورُ فِي قَنَابِهِ مُوسَى صَنَاعٍ رُدَّ فِي نَصَابِهِ (5)

فانه ظن ان مخلص الكلب كمخلص الأسد والسَّوْنُور الذي ينسب - إذا أراد - حتى لا يتبيننا وعند حاجتهما تخرج المخالبا حُجناً (6)، محددة يفترسان بها، والكلب مبسوط اليد ابداً ابداً غير منقبض (7). ومع ما عُرف من ان أبا نواس يلي بشاراً «من جهة نظرته إلى المعنى، والمعنى الشعري وصحة المعنى الشعري» (8). لكن هذه الدقة في تحري صحة المعنى تكشف عن قدرة النقاد على رصد المعنى وتتبعه عند الشعراء للوقوف على مدى مطابقته للواقع من عدمها وان كانت في صفات معقدة يمتلكها الإنسان والحيوان أو سواهما

(1) ديوان ذي الرمة: 35 وناقاة وجناء تامة الخلق غليظة لحم الوجنه صلبة شديدة مشتقة من الوجين:

وهي الأرض الصلبة أو الحجارة، ينظر لسان العرب: مادة (وجن).

(2) ينظر الموازنة بين أبي تمام والبحري للأمازيغي (تحليل ودراسة): 229 .

(3) اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب: 94.

(4) ينظر الموشح: 343.

(5) اخل به ديوانه بشرح الغزالي وهو في ديوانه برواية الصولي: 249 ، قناب الاظفور: الصدغ الذي

يرجع فيه يقال قناب الاسد بمخلبه إذا ادخله في وعائه، حجناً: معوجة، ينظر لسان العرب: مادة

(قننت، حجن)

(6) حجناً: معوجة.

(7) ينظر الموشح: 343.

(8) مقومات عمود الشعر الاسلوبية: 247.

مما ترد فيه تلك المعاني ولا شك ان ذلك راجع إلى ثقافة الناقد ومعرفته بما يحيط به من الأشياء.

فهذا القاضي الجرجاني عندما أورد بيت المتنبي – الذي عابوه عليه – قوله يمدح كافوراً: (من الخفيف)

تَفْضَحُ الشَّمْسُ كُلَّمَا ذَرَّتِ الشَّمْسُ — سُنْ بِشَمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءِ (1)

فمن عابوه عليه قالوا: «الشمس لا تكون سوداء والانارة تضادّ السواد» (2) وايد القاضي الجرجاني ما ذهبوا إليه لأنه يرى «ان في اللفظ بشاعة لا تدفع، وبعداً عن القبول ظاهر» (3). وهو ما يعزز اعتقادنا بخطأ الشاعر في ايراد هذا المعنى، إلا ان يكون من أساليب السخرية والتهمك التي كان المتنبي يغلفها ببعض مدائحه لكافور، فالنقاد «يطالبون الشاعر بحكم العقل وحقائق الطبيعة، دون الالتفاف إلى تلك الثورة النفسية العارمة التي تجتاح القصيدة وتعمها» (4). بينما نجد المدافعين عن معنى هذا البيت يرون انه لم يرد الضياء بمعناه الحقيقي وانما أراد علو المنزلة والجلال والرفعة والنباهة والشهرة (5).

وقد يخطئ الشاعر لجهله بحقائق التاريخ وسيرة ابرز شخصياته من ملوك وقادة وعلماء وغيرهم وهذا الجهل يمكن ان يوقع الشاعر في الخطأ كما حصل في وصف المتنبي الذي قال فيه: (من الرجز)

كَأَنَّهَا مِنْ سَعَةٍ فِي هَوَجَلٍ كَأَنَّهُ مِنْ عِلْمِهِ بِالْمَقْتَلِ

عَلَّمَ بِقِرَاطٍ فَصَادَ الْأُكْحَلِ (6)

قالوا: «لم يكن بقراط فصّاداً ولا كان الفصد غالباً عليه في زمانه» (7).

اما ابن وكيع فهو الآخر تناول معاني الشعراء من حيث خطؤها وصوابها ومن ذلك نقده لقول المتنبي: (من الطويل)

وَقَابِلْنِي رُمَائِنَا غُصْنًا بَانَةً يَمِيلُ بِهِ بَدْرٌ وَيُمْسِكُهُ حِقْفٌ (8)

(1) شرح ديوان المتنبي: 158/1.

(2) الوساطة: 474.

(3) نفسه: 474.

(4) الصدق الفني في الشعر العربي: 135.

(5) ينظر نفسه: 132 ؛ وينظر الوساطة: 474.

(6) شرح ديوان المتنبي: 324/3 ، والهوجل: المغازة، يقال هوجل إذا لم يهتدوا بها، والاكحل: عرق في في وسط. اليد يكثر قصده، ينظر نفسه ؛ وينظر لسان العرب: مادة (هجل، كحل).

(7) الوساطة: 472.

(8) شرح ديوان المتنبي: 27/3.

يرى (ابن وكيع) ان (المتنبى) أراد من إضافة الرمانتين إلى غصن البانة دلالة ان ثمر البان هو الرمان، فهو قصد تشبيه التديين بالرمانتين، وقدّها بالغض، لكنه لم يحقق ذلك لأنه اطلق اللفظ في نسبة الشيء إلى غير جنسه، كما انه لم يشر إلى مقصده ولو بإشارة توحى بذلك كأن يقول: «رمانتا في غصن بانة» فأدخل حرف الجر (في) يجعل المعنى مستساغاً مقبولاً في تصوير الشاعر، كما رصد (ابن وكيع) مأخذاً آخر على معاني هذا البيت بقوله: «يميل به بدر» فيرى ان البدر - على المجاز - وجه الموصوف وقد انتصب على القُدّ في هذا يكون القُدّ إذا مال فيميل بوجهه حين يميل⁽¹⁾. وهو وصف غير صائب والاصابة في الوصف من الأمور المهمة التي تحقق صحة المعنى لأنه وكما يقول الدكتور هادي خضير نيشان: «... الإصابة في الوصف انما هي الإصابة في المعنى»⁽²⁾.

وافرد (أبو هلال العسكري) للخطأ والصواب في المعنى الشعري فصلاً في كتاب الصناعتين وحذر الشعراء من الخطأ في المعنى وتحرير الصواب فيه لأنه مما يحتاجه صاحب البلاغة لإيصال نصّه إلى المتلقي بأقصر الطرق إذ يقول: «فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ لان المدارج يُعدّ على إصابة المعنى»⁽³⁾.

ومما يرصده المتلقي على معاني الشاعر المبدع كثيراً الخطأ اللغوي لان اللغة هي وسيلة الشاعر وتحتل «موقع الصدارة في الإبداع الشعري ويجيء النقد حولها ليشكل سوراً مهماً ورئيساً حولها وحين يحتفي النقد والبلاغة العربيان بها فذلك لأنها لا تضم الشكل وشجونه فحسب، بل ان اللغة تحتضن المعنى والفكر من خلال عدد من الوسائل والمعطيات»⁽⁴⁾. وكثيراً ما نجد الشعراء وقد وقف احدهم موقف المتلقي اللغوي لإبداع شاعر آخر راح يرصد عليه الخطأ والصواب في لغته ويقترح البدائل في حال الخطأ كما فعل أبو نواس إزاء قول مسلم بن الوليد: (من الكامل)

عاصى الشَّبَابَ فَرَّاحٌ غَيْرَ مُفْتَدٍ وَأَقَامَ بَيْنَ عَزِيمَةٍ وَتَجَلَدٍ⁽⁵⁾

فقال له أبو نواس: ناقضت، ذكرت انه راح، والروح لا يكون إلا بالانتقال من مكان، ثم قلت: واقام بين عزيمة وتجلد، فجعلته منتقلاً مقيماً⁽⁶⁾. مع ان أبا نواس نفسه لم تسلم لغته الشعرية من الأخطاء الأخطاء وهو ما يرصده عليه متلقي شعره ومنهم شعراء ونقاد. كمثّل قوله: (من البسيط)

كَأَنَّ صُغْرَى، وَكُبْرَى مِنْ فَوَاقِعِهَا حَصْبَاءُ دُرٍّ عَلَى أَرْضٍ مِنَ الذَّهَبِ⁽¹⁾

(1) ينظر المنصف للسارق والمسروق منه 510/1 - 511 .

(2) النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: 131.

(3) ينظر الفصل الثاني من الباب الثاني في كتاب الصناعتين: 65 وما بعدها.

(4) وجه الشعر: 201.

(5) شرح ديوان صريع الغواني: 230.

(6) ينظر الشعر والشعراء: 795/2 ؛ وينظر الموشح: 341 ، 355 ؛ والعمدة: 245/2.

فقد جاء الشاعر بصغرى وكبرى نكرتين، والصواب ان يأتي بهما معرفتين فيقول الصغرى والكبرى لان العرب لم تنطق بهما إلا معرفتين ولم تنكرهما بحال من الأحوال لذلك فقد خالف أبو نواس ما نطقت به العرب في هذا الاستعمال⁽²⁾، مع ان هناك من يتأول هذا الخطأ بأن الكلمتين اكتسبتا التعريف بالإضافة إلى كلمة (فواقعها) حيث ينظر إلى (من) على انها زائدة في هذا البيت وهو ما اجازه أبو الحسن الاخفش (ت 315هـ) من زيادتها في الكلام الواجب⁽³⁾.

إلا اننا يمكن ان نلمح ثقة النقاد بثقافة أبي نواس اللغوية في تغيير المعيار النقدي من خلال اكتثار العلماء من تسويغ ما خرج فيه على قواعد اللغة الاصطلاحية⁽⁴⁾، كما ان دفاع أبي نواس عن صحة ما ذهب إليه يشير إلى درايته بالتراث الشعري العربي وطول تأمله في مسالكة اللغوية التي تفرضها طبيعة النظام الداخلي للغة الشعرية، وخصوصيتها التي ظلت مبعث إبداع فردي «يتكفل بحياة اللغة وديمومتها»⁽⁵⁾، استجابة لمظاهر الحياة الجديدة التي فرضتها ثقافة العصر الذي نحن بصدد دراسته مما دفع النقاد وعلماء اللغة إلى ضرورة إعادة النظر في القيود التي فرضوها على المسالك اللغوية التي سَوَّغوا خطأها ضرورة. والعميد

(ت 433هـ) أشار في كتابه (الإبانة) إلى جهل الشاعر بالمعنى المعجمي للألفاظ وراح يجري مقارنة بين الاستعمال الصائب والاستعمال الخاطئ لتلك الألفاظ كالموازنة التي اجراها بين معاني المتنبي – التي اخذها من معاني أشجع السلمي – ومعاني (أشجع) التي قال فيها: (من الكامل)

وَعَلَى عَذْوِكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ رَصَدَانِ ضَوْءُ الصُّبْحِ وَالْإِظْلَامِ
فَإِذَا تَنَبَّهَ رُعْتَهُ وَإِذَا غَفَا سَأَتْ عَلَيْهِ سَيُوفُكَ الْأَحْلَامِ⁽⁶⁾

وقال المتنبي: (من الوافر)
يَرَى فِي النَّوْمِ رُحْمَكَ فِي كَلَاهِ وَيَخْشَى أَنْ يَرَاهُ فِي السُّهَادِ⁽⁷⁾

علق العميدي قائلا: «وإذا تأملت الأبيات رأيت بين كلام المتنبي وبين كلام السلمي بوناً بعيداً لان المتنبي أراد بذكر السهاد اليقظة المطابقة للنوم، فأفسد المعنى لان السهاد

(1) ديوان أبي نواس: 74.

(2) ينظر درة الغواص في اوهام الخواص: 55 .

(3) ينظر نفسه: 40 ؛ وينظر النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: 188.

(4) ينظر ثقافة الشاعر: 140؛ وينظر ما يجوز للشاعر في الضرورة: 100 – 145.

(5) الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية): 79 ؛ وينظر ثقافة الشاعر: 140 ، .

(6) أشجع السلمي (حياته وشعره): 253 .

(7) شرح ديوان المتنبي: 84/2.

إنتفاء الكرى ليلاً والمستيقظ في حاجته نهراً لا يسمى سهاداً، وهذا لقلة معرفته باصول اللغة»⁽¹⁾.

لقد وظف المتنبي اللفظ المستعمل لوقت الليل مقترناً بوقت امتناع النوم وهو النهار فأخطأ المعنى اما أشجع السلمي عندما قال «فإذا تنبه رعته وإذا غفا...» فإنه قد احتسب لهذا الخطأ وذكر ما يناسب الضدين وهناك من اقترح الصواب للخطأ الذي وقع فيه المتنبي فلو استعمل لفظة اليقظة لتناسب الضدان⁽²⁾.

كما انكر أبو العلاء المعري في كتابه (عبث الوليد) على البحرى كثيراً من معانيه وكشف عن جانب الخطأ فيها، مع انه سرعان ما يدور من هنا وهناك طالباً المخرج ملتسماً الوجه للشاعر والتفرق به مع انه اسمى كتابه (عبث الوليد)⁽³⁾. ومما يحسب لهذا المتلقي الشاعر ان لقراءته ومعانيه التي ينتجها من نصوص الشعراء الآخرين اثرها البالغ في إثراء النصوص وانها قراءات جديرة بالتقدير⁽⁴⁾. «لأنها تصدر عن دراية بفن الشعر، وما ينبغي ينبغي له من امارات الامتياز ودلائل الاعجاز الفني والجمالي»⁽⁵⁾. ومما انكره أبو العلاء العلاء على الشاعر البحرى قوله مادحاً: (من الكامل)

أشلى على (منوي) أطراف القنا فنجاً عتيق عتيقة جرداء⁽⁶⁾

وسبب انكاره هذا البيت على البحرى فللخطأ اللغوي الذي وقع فيه لأنه «قال اشلى في معنى اغرى والمعروف ان الإشلاء في معنى الدعاء لا معنى الاغراء»⁽⁷⁾.

واضح من النماذج التي أوردناها ان الشاعر وهو بصدد إبداع معانيه يمكن ان يقع في الخطأ لأسباب عديدة ولا يسلم من ذلك شاعر صغير ولا كبير فان كان المعنى صائباً فإنه سيكون سبباً من أسباب إعجاب المتلقي بالنص المبدع وإيثاره اما ان كان خاطئاً فإنه قد يكون سبباً لنبذ ذلك الإبداع وكرهاته مع ان تلك القضية تحفز المتلقي لاقتراح البدائل الصائبة ولاسيما ان كان المتلقي يمتلك من الثقافة ما يؤهله لذلك فيخلق ذلك تفاعلاً بين المبدع والمتلقي سيكون مشاركاً فاعلاً في إبداع النص وإظهاره على الوجه الأكمل.

(1) الإبانة عن سرقات المتنبي: 51.

(2) ينظر هامش الابانة في سرقات المتنبي: 51 ؛ وينظر المفاضلة: 249 – 250.

(3) ينظر عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحرى الطائي: ؛ وينظر أبو العلاء العلاء المعري حياته وشعره.

(4) ينظر انتاج المعنى في الشعر العباسي: 333.

(5) في شعر البحرى، دراسة كتاب أبي العلاء المعري (عبث الوليد): 127 – 128.

(6) ديوان البحرى: 12/1. العتيقة: من العتق: الكرم يقال فرس عتيق رائع كريم بين العتق، والجرداء: والجرداء: الاجرد. الذي ليس على بدنه شعر الجرداء من الخيل رقيقة الشعر قصيرته. ينظر لسان العرب: مادة (عتق، جرد) ويريد أن الفرس العتيقة الجرداء المتقنه من الموت أي ان الفرس العتيقة اعتقته، منوي: قائد من قواد الروم.

(7) عبث الوليد: 22.

المبحث الثالث: الوفاء بالمعنى (التتميم، التكميل، والزيادة)

يتفاوت الشعراء في إبداع المعاني الشعرية واختراعها وفي توظيفها لعرض فكرة ما نضجت في أذهانهم بما يضمن إيصال تلك الفكرة إلى المتلقي دون خلل أو نقص يضُرُّ بها، «لذلك بُنِيَتْ شهرة كثير من الكُتَّاب والشعراء على إبداعهم في المعاني»⁽¹⁾. مع ان الشعراء الشعراء يتابع بعضهم بعضاً في تناول تلك المعاني إلا ان الشاعر مطالب من جهة المتلقين بتتميم المعنى وتكميله أو الزيادة فيه أحياناً ضماناً لتحقيق صحة ذلك المعنى وتحقيق الجودة فيه، فضلاً عن توكيده.

ان مفهوم التتميم قريب من التكميل لكنهما يختلفان في «ان التتميم يردُّ على المعنى الناقص فيتمِّمه، أما التكميل فانه يردُّ على المعنى التام فيكمِّله إذا كان امراً زائداً على التمام، والتتميم لا يكون إلا في المعاني، والمقصود هنا المعاني معاني النفس لا معاني البديع التي هي من أنواعه، والمقصود بالفنون أغراض المتكلم ومقاصده والتكميل يكون فيهما معاً»⁽²⁾. وبهذا فان التكميل من زيادات المعنى اما التتميم فان الشاعر يلجأ إليه عندما يأخذ يأخذ «في معنى فيورده غير مشروح فيقع له ان السامع لا يتصوره بحقيقته فيعود راجعاً إلى ما قدَّمه فاما ان يؤكد واما ان يجلي الشبهة فيه»⁽³⁾.

فالشاعر حريص على ان تكون معانيه تامة صحيحة ليكون إبداعه مقبولاً ينال رضى المتلقي واستحسانه ومن اجل تلك الغاية فهو يسلك كل السبل لتحقيقها والتتميم احد السبل المؤدية إلى ذلك، وقد تنبه النقاد إلى اثره في استكمال إبداع الشاعر وكانت لهم آراء مهمة فيه فهذا ابن المعتز يعرفه على انه «اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه»⁽⁴⁾. واستعمله في شعره وهو يصف خيله قائلاً: (من الطويل)

وخيَّلَ طَوَاهَا الْقَوْدُ حَتَّى كَانَهَا أَنَايِبُ سُمْرٍ مِّنْ قَنَا الْخَطِّ ذَبَلُ
صَبَبْنَا عَلَيْهَا - ظَالِمِينَ - سَيَاطُنَا فَطَارَتْ بِهَا أَيْدٍ سِرَاعٍ وَأَرْجُلُ⁽⁵⁾

تتَّجَّ ابن المعتز معانيه الشعرية التي يصف فيها سرعة خيوله بكلمة (ظالمين) حتى لا يتصور المتلقي انها كانت بطيئة ثقيلة الحركة، إذ جاءت هذه الكلمة تتميماً لكلمة (صَبَبْنَا) فاصبح المعنى بعد تمامه أنَّ تلك الخيول كانت سريعة أصلاً لكن بسبب ظلمنا لها صَبَبْنَا عليها من ضرب بالسياط غدت وكأنها تطير في الهواء⁽⁶⁾. وبهذا فان كلمة (ظالمين) هنا ليست من حشو الكلام إنما هي ضمن أسلوب لجأ إليه الشاعر لتتميم معانيه وإزالة الإبهام

(1) بشار بن برد آخر القدماء واول المحدثين: 110.

(2) المصطلح النقدي في كتب الاعجاز القرآني حتى نهاية القرن السابع الهجري: 216.

(3) النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري: 119.

(4) البديع في البديع: 34.

(5) شعر ابن المعتز: 158/1.

(6) ينظر تتميم المعنى في السياق القرآني دراسة أسلوبية: 30.

عنها ليكون إبداعه رصيناً متكاملأ لا مجال فيه لشغرات قد تغلق تفكير المتلقي وممن ناقش الوفاء بالمعنى عن طريق تنميمة الحاتمي إذ قال: «هو ان يذكر الشاعر معنى فلا يغادر شيئاً يتم به ويتكامل الاشتقاق معه فيه إلا اتى به»⁽¹⁾. وأشار أبو هلال العسكري إلى طبيعة طبيعة هذا الفن وانه يؤكد المعنى فضلاً عن إيفائه حقه الجودة والصحة حين قال عنه: «وهو ان توفي المعنى حظه من الجودة وتعطيه نصيبه من الصحة ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده أو لفظاً يكون فيه توكيد إلا تذكره»⁽²⁾.

وهكذا فان التتميم في جميع مناحيه يصب في مصلحة المعاني في العمل الإبداعي في الشعر لان عادة العرب انها «إذا ارادت تثبيت معنى من المعاني و ارادت تمكينه في النفس احتاطت له واجتهدت في تثبيته والتمكين له وإحاطته بسياج يمنع المخاطب من ان يقع في الوهم، أو ان ينصرف ذهنه إلى معنى آخر أو ان يفوت عليه شيء من المعنى»⁽³⁾.

فهذا مروان بن أبي حفصة يستشفع لنفسه عند الخليفة المهدي ويمدحه مستعملاً هذا الأسلوب ويجعله ملمحاً من ملامح إبداعه الشعري بقوله: (من الطويل)
يُعْضُّ لَهُ طَرْفُ الْعُيُونِ وَطَرْفُهُ عَلَى غَيْرِهِ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ خَاشِعٌ⁽⁴⁾

ففي قول الشاعر (من خشية الله) تنميم واحتراس لنلا يفسر خشوع طرف الممدوح على غير هذه الخشية بغير ما أراد الشاعر⁽⁵⁾.

واولع كثير من الشعراء بهذا الفن البلاغي لكونه يتيح لهم فسحة إضافية في عرض المعاني التي يبدعونها بهدف إيصالها إلى المتلقي على اكمل وجه، وقد يلجأ الشاعر إليه بوصفه حيلة من حيل الاحتراس من التقصير والخلل. يقول ابن قيم الجوزية (ت 751هـ) معرّفًا التتميم: «هو ان تروف الكلام بكلمة ترفع عنه اللبس وتقربه إلى الفهم وتزيل عنه الوهم وتقرره في النفس»⁽⁶⁾ إذ نجد كثيراً من هذه النماذج الإبداعية في شعر أبي تمام، والبحري، كذلك ابن الرومي الذي افاد من هذا الفن في أداء معانيه المقصودة كقوله: (من الكامل)

(1) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي: 1 / 153.

(2) كتاب الصناعتين: 389.

(3) الجملة العربية والمعنى: 124 .

(4) شعر مروان بن أبي حفصة: 66.

(5) ينظر علم البديع: 91.

(6) فوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: 90.

في الحادثّات إذا دَجَوْنَ نَجْوَ
تجلو الدُّجى والأخريات رجْوَ⁽¹⁾

أراؤكُمْ ووجوهكُمْ وسُيوفكُمْ
منها معالمٌ للهُدى ومصابيحُ

أبدع الشاعر أيّما إبداع حينما جمع ثلاثة أشياء في بيت واحد وهي: الآراء والوجوه والسيوف قابلها بصفة واحدة وهي النجوم المشعة في الظلام فمنح هذه الأشياء الثلاثة دلالة التآلق والظهور وجعلها معالم للهداية ثم عاد ليؤكد هذه المعاني في البيت الثاني احتياطاً وأمناً من أن تفهم دلالة هذه الألفاظ بغير دلالاته المقصودة⁽²⁾. فبعد أن عرض الشاعر هذه المعاني المكثفة في البيت الأول عاد ليتم المعنى ويفصّل فيه ويحسن التقسيم، فجعل آراء المدوحين المتألّفة في ظهورها صائبة سديدة تهدي إلى الرشاد وهو ما يوحي بالعقل والحكمة كما جعل وجوههم مصابيح تجلو الظلام وأما سيوفهم فقد جعلها رجوماً على أعدائهم، فالشاعر بعد أن أبدع بيته الأول عاد وفي التفاتته منه إلى المتلقي ليؤكد له تلك المعاني التي أوردها ويزيل عنها الشك واحتمالية سوء الفهم ليكون إبداعاً على إبداع.

ويعرف الطيّبي^(*) التكميل بقوله: «أن يؤتى بكلام في فن فيرى ناقصاً فيتم بكلام آخر»⁽³⁾ ويستشهد بقول المتنبي: (من الوافر) **أشدّ من الرياح الهُوج بطشاً وأسرع في الندى منها هُوباً⁽⁴⁾**

إذ افرد ممدوحه بالشجاعة ولما أراد زيادة المدح اكمله بوصفه بالسخاء والكرم . ويبدو أن الطيّبي قد عرّف التكميل بتعريف التتميم⁽⁵⁾.

وإذا ما أردنا أن نعالج الأمر في ضوء الدراسات الحديثة فلنا أن نتساءل هل يكتمل المعنى حقاً؟ لأن قضية إكمال المعنى وهي مما يحسب للشاعر المبدع قديماً ينظر إليها أحد الدارسين بشكل آخر إذ يرى أنه يتراءى للمتلقي أن العمل قد اكتمل معناه بينما هو ليس كذلك فالمعنى لن يكتمل ما دامت الحياة⁽⁶⁾. ففي كل مرة يتم فيها قراءة الأعمال الإبداعية المتميزة فإنها تخلق مناخاً خاصاً يتأثر به المتلقي مما جعل بعض المهتمين يعتقدون بأن المتلقي يدعن مع هذه الأعمال لقاعدة في القراءة تتمثل فيما يخلفه النص ويتضمنه ويثيره

(1) ديوان ابن الرومي: 2345/6.

(2) ينظر خزانة الأدب وغاية الأرب: 371/2.

(*) وهو شرف الدين بن الحسين بن محمد بن عبد الله الطيّبي، من علماء الحديث والتفسير والبيان، من أهل توريذ، (ت 743هـ). ينظر الاعلام للزركلي: 256/2.

(3) التبيان في علم المعاني والبديع والبيان: 373.

(4) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 269/1.

(5) ينظر التتميم في السياق القرآني: 33.

(6) التجربة الإبداعية، إسماعيل ملحم: 61.

من طقوس وشعائر، ومن ثم فإن المعنى معنى العمل يكون معنى تفاعلياً ان رؤيته رهن إطاره فليس للنص معنى واحداً وانما معان متعددة متواكبة مع فيض الحياة⁽¹⁾.

بل هناك من يرى ان هذه الأعمال الإبداعية بما حملته من معان أصلية قادرة على تحدي القدر إذ يقول اندريه مارلو ان «النص أو أي عمل ينتمي إلى عالم الفن يخلق لنفسه قيمة تتجلى في قدرته على تحدي القدر»⁽²⁾.

اما الزيادة في المعنى فانها أسلوب يسهم في اثراء المعنى الشعري ويمنحه فخامة وجزالة ان أحسن الشاعر استخدمه. وقد تنبه النقاد إلى تلك الزيادات التي يلجأ الشاعر اليها واطلقوا تسميات كثيرة تدور جميعها حول بلوغ الغاية في المعنى وتقويته. وليس المقصود بالزيادة هنا الزيادة بالحروف كالتأكيد الصناعي - لأنها لا تدخل تحت موضوع التتيميم -⁽³⁾ انما تندرج فيما كان يطلق عليه (قدامة بن جعفر) الغلو أو المبالغة وقد عرّفها بقوله: «وهي ان يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعره لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده فلا يقف حتى يزيد في المعنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون ابلغ فيما قصد له»⁽⁴⁾.

ويرى القاضي الجرجاني ان الزيادة في المعنى تمنح قيمة إضافية لإبداع الشاعر تجعله اقرب إلى نفسية المتلقي فينال إعجابه ويفضله على معاني آخر اقتصر فيها الشاعر على الفكرة الأساسية دون التوسع برسم صور أخرى جانيه لها على سبيل التوسع والزيادة بما يخدم تلك الفكرة الأساسية، وتتضح تلك الفكرة عنده من خلال نظره في إبداع عدد من الشعراء في ازمة مختلفة وفي غرض اساسي واحد وهو متابعة الطير لجيوش الممدوح، كناية عن شجاعته وتنكيله بالاعداء وإعمال القتل فيهم⁽⁵⁾. فعد الزيادة في المعنى سبباً في

(1) ينظر لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة: 14 .

(2) ينظر مالرو - سنغور وحضارة الإنسان (مقال): 2/13: 83.

(3) ومنه التوكيد المعنوي والتأكيد اللفظي وتأكيد الفعل والحال المؤكدة. ينظر تتيميم المعنى في السياق القرآني: 49.

(4) نقد الشعر: 50.

(5) فقد ذكر قول الافوه الاودي: (من الرمل).

وترى الطير على آثارنا رأي عيين ثقلة ان — ثمار*

(*) ديوان الافوه الاودي: 77 ، وقول النابغة: (من الطويل)

إذا ما غزو بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب
جوانح قد ابقن ان قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غائب*

(*) ديوان النابغة الذبياني: 42 ، وقول حميد بن ثور: (من الطويل)

إذا ما غدا يوماً رأيت غمامة من الطير ينظرن الذي هو صانع*

تقدم أبي تمام وتفضيل إبداعه على الشعراء الآخرين – ومنهم أبو نواس – لان النقاد القدامى اعتمدوا مبدأ معيناً في قضية التنظير لقضية السرقات والإبداع هو ان «حق من اخذ معنى وقد سبق إليه ان يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد عليه حتى يستحقه»⁽¹⁾. أي تجويز الاستعانة بآثار السابقين ويتلخص ذلك في «ان تهب الفكرة القديمة شكلاً جديداً وهذه الفنية هي كل ما تملك البشرية من الخلق والابتكار»⁽²⁾.

ومن هنا جاء تفضيل أبيات أبي تمام في هذا المعنى بقوله: (من الطويل)
وقد ضللت عقبان أعلامه ضحى
أقامت مع الرايات حتى كأنها
بعقبان طير في الدماء نواهل
من الجيش إلا إنها لم تقاتل⁽³⁾

إذ علق القاضي الجرجاني على هذه الأبيات قائلاً: «زعم كثير من نقاد الشعر ان أبا تمام زاد عليهم بقوله: (إلا انها لم تقاتل) فهو المتقدم، واحسن من هذه الزيادة عندي قوله (في الدماء نواهل) وإقامتها مقام الرايات وبذلك يتم حسن قوله: (إلا انها لم تقاتل)»⁽⁴⁾. اذن فالامتزاج والتفاعل بين ما تختزنه ذاكرة الشاعر من صور شعرية سابقة وبين ما يمليه عليه الالهام الذاتي لحظة الإبداع الشعري يشكل تحويراً فنياً يحمل صوراً إبداعيه جديدة بالاستفادة من جزئيات المعاني القديمة وتوسيعها وازافة عناصر جديدة إليها بل ان الدكتور مصطفى سويف يرى انه «من العسير علينا ان نتصور أي فعل إبداعي يمكن ان يقع دون تفتيت مركبات قائمة بالفعل وتحويلها إلى وحدات ابسط منها لكي يعاد تنظيمها»⁽⁵⁾.

اما بيت أبي نواس في ذات المعنى قوله: (من المديد)
تتأبى الطير غدوته
ثقة بالشئبع من جزره⁽⁶⁾

فان القاضي الجرجاني يؤوله دون بيت أبي تمام لأنه «نقل اللفظ ولم يزد فيفضل» اذن فريادة أبي تمام في معانيه كانت سبباً في تفضيل إبداعه من لدن المتلقي، ويضيف صاحب الوساطة إلى الامثلة المتقدمة قول المتنبي: (من الطويل)
سحاب من العقبان يزحف تحنها
سحاب إذا استسقت سقته صوارمه⁽⁷⁾

(*) ديوان حميد بن ثور الهلالي: 106

(1) الموشح: 366.

(2) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان: 347.

(3) ديوان أبي تمام: 83/3.

(4) الوساطة: 274 ؛ وينظر كتاب الصناعتين: 226.

(5) الأسس النفسية للإبداع الفني: 352.

(6) ديوان أبي نواس: 328 ، والجزر: النحر يقال جِزر الناقة نحرها وقطعها، ينظر لسان العرب: مادة (جزر).

(7) شرح ديوان المتنبي: 56/4.

إذ أحدث المتنبي مفارقة جديدة في بنية الصورة وهذه المفارقة تحقق خلخلة واهتزاز في رسم ملامحها بما يخلقه من علاقة غريبة بين اطرافها، فجعل العقبان والجيش سحباً الواحدة تتحرك تحت الأخرى والجديد في الصورة ان الاعلى يصبح اسفل والاسفل يرتقي إلى أعلى وهكذا بدت العلاقة مختلفة وغير متوازنة، لكن قدرة المتنبي العجيبة على منح المفردة الواحدة إمكانية وطاقة على التعبير والاداء هي وجه الإبداع والتفنن⁽¹⁾.

فقد حول المتنبي انتباه المتلقي إلى صورة جديدة في هذا المعنى من خلال كلمة (سحاب) التي اعطت المعنى قوة ودقته إبداعيه وهكذا يظهر التباين في إبداع وتلقي هذه النماذج الشعرية التي تصور فكرة واحدة وكأن الشاعر كان يعمد إلى تفتيت وتهميش الصور القديمة لسابقه وتحويلها إلى جزئيات صغيرة ليعيد تشكيلها وصياغتها بأسلوبه من خلال توسيع بعض جوانبها أو اختصارها وهذا مرتبط بمهارة الشاعر وحذقه وتمكنه من استخدام مفردات اللغة وتراكيبها في تقديم المعنى بصورة تجعل المتلقي يتفاعل معه ويعجب به ويجعله الأثير على سواه⁽²⁾ كذلك اتخذ ابن وكيع من زيادة المعنى سبباً في فاعلية التلقي التلقّي مما يضفي على الإبداع الشعري جودة يكون الفضل فيها لصاحب الزيادة حسب المبدأ الذي اعتمدته النقاد والذي اشرنا إليه سلفاً في قضية الإبداع والاتباع⁽³⁾. ومن ذلك تفضيله بيت المتنبي الذي يقول فيه: (من الطويل)

قَلِيلُ الْكَرَى لَوْ كَانَتْ الْبَيْضُ وَالْقَتَا كَأَرَائِهِ مَا أَغْنَتْ الْبَيْضُ وَالزَّغْفُ⁽⁴⁾

فقد فضّل (ابن وكيع) هذا البيت لزيادته على معاني (أبي تمام) في بيته الذي يقول فيه: (من الكامل)

وَاسْتَلَّ مِنْ أَرَائِهِ الشُّعْلُ التِّي لَوْ أَنَّهُنَّ طَبَعْنَ كُنَّ سُيُوفاً⁽⁵⁾

فمع ان أبا تمام كان الاسبق إلى المعنى إلا ان ابن وكيع فضّل بيت المتنبي لان معاني أبي تمام جاءت على وفق المعنى المعقول دون زيادة بينما معاني المتنبي جاءت بزيادة حسنة أغنت المعنى، يقول في نقاشه لمعنيي هذين البيتين: «لم يزد أبو تمام على ان

(1) ينظر الطبع والصنعة معياراً نقدياً: 210.

(2) ينظر نفسه: 210.

(3) ينظر هذه الأطروحة مبحث الإبداع والاتباع:.

(4) شرح ديوان المتنبي: 28/3 وفيه (الزغف) بدلاً من (الزغف) والزغف الدرع الواسعة الطويلة، البيض البيض الأولى. - بكسر الباء - السيوف، والثانية - بفتح الباء - جمع بيضة الخوذة - من الحديد - ينظر لسان العرب: مادة (زغف، بيض).

(5) ديوان أبي تمام: 382/2.

آراءهم لو طبعن كن سيوفاً و ابو الطيب يذكر ان السيوف لو كُنَّ كآرائه ما أغنت البيض والزغف أي لقطعن ما لا تقطع السيوف فلفظه أرجح فهو أولى بما اخذ»⁽¹⁾.
ان تلك الزيادات في المعنى التي يلجأ اليها الشعراء لا شك انها صفة إبداعيه فالمبدع يتعامل مع الأشياء «من حيث ما تمثله لأناه ومن حيث تبدو قدرته على امتاع المتلقي وجذبه نحو موضوع ما. ومن حيث قدرته على ان يجعل لموضوعه لدى المتلقي الوظيفة نفسها أو قريباً مما يراه هو أو يخلعه عليها»⁽²⁾. ومثل هكذا إبداع لا يميزه إلا متلقٍ مبدع يستطيع بحدسه ونفاذ بصيرته ان يكتشف اثر تلك الزيادات في إثراء المعنى كتلك التي وضعها المتنبي الذي لم يكتفِ بما وجدته في معنى أبي تمام فاضفى عليه المزيد من المعاني المبتكرة فجعل الممدوح قليل النوم وهذه زيادة حسنة وبالغ في وصف تلك الآراء بانها تفوق ذا الحدين والرماح، بل راح يقلل من شأن السيف والرمح امام إرادته وان الدروع السابغات لا تستطيع حجب نفاذها⁽³⁾. وهذه ايضاً زيادة حسنة في كل تلك الزيادات جعلت الشاعر يسمو بإبداعه على غيره لذلك عدَّ النقاد في قضية الإتياع لمعاني سابقه ان الفضل يكون لمن اخذ معنىً سابق وزاد عليه زيادة حسنة.

(1) المنصف للسارق والمسروق منه: 513/1.

(2) التجربة الإبداعية: 26.

(3) ينظر المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد: 228.

الفصل الثالث

المبنى وفاعلية التلقي

ليست المعاني وحدها كفيلة بان يبدع الشاعر نصه الشعري مهما بلغت من شرف وصحة وجِدّه وطرافة، فهي لا يمكن ان تؤدي غرضها بمعزل عن الألفاظ التي تكوّن التراكيب والجمال، وبواسطة تلك التراكيب والجمال يمكن إدراك المعنى، فاللغة هي المادة الأولية للأدب⁽¹⁾. وتطالعنا في النقد العربي القديم آراء كثيرة تشير إلى أهمية الألفاظ واستقامتها بوصفها شروطاً لاستحسان الإبداع الشعري وقبوله، فلقد قدّم الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) (زهيراً) على غيره من الشعراء لأنه «كان لا يعاقل بين الكلام ولا يتبع وحشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»⁽²⁾.

ووضع النقاد حدوداً للألفاظ مثلما وضعوا حدوداً للمعاني ولم يجيزوا للشعراء تجاوز تلك الحدود، فهم يطلبون تحسين الألفاظ؛ لأنها تفضي إلى تحسين المعاني، فالمعنى هو روح اللفظ، لذا فقد راح (بشر بن المعتز) - في أقدم نص أدبي - يؤرخ لقضايا النقد والبلاغة العربية والإبداع الشعري، ألا وهي صحيفته المعروفة التي أوصى بها المبدع بالاهتمام بالألفاظ مثل اهتمامه بالمعاني كونهما عنصري التأليف الرئيسيين فهو يرى ان من «أراغ معنى كريماً قليلتمس له لفظاً كريماً، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما ان تصونهما عما يفسدُهما ويهجنهما»⁽³⁾. وعدم اهتمام الشاعر بألفاظه سيجعله عرضه للإنتقاد من لدن متلقي أشعاره، فهذا الأصمعي يقول في شعر العباس بن الأحنف: «ما يؤتى من جودة المعنى، لكنه سخيّف اللفظ»⁽⁴⁾.

فاللفظ في نظر النقاد العرب القدماء يشكل ركناً أساسياً من أركان العلمية الإبداعية؛ لان اللفظ الجزل المستقيم يمثل الاختيار الصائب من لدن الشاعر (المبدع) والسييل إلى الكشف عن معانيه الشريفة الصحيحة، فإذا ما اخفق الشاعر في ذلك فانه سيكون مُقَصِّراً ولن يبلغ مراتب الإبداع التي يطمح إليها، ولا شك ان الشعراء يتفاوتون في الموهبة والملكة الشعرية التي تؤهلهم لمثل تلك الاختيارات الصعبة، وبناءً على ذلك التفاوت تتباين مكانتهم في التأثير بالآخرين الذين يتلقون هذه الأعمال ويقيمونها بمقدار ما يُظهره الشاعر في لغته من موهبته وإبداع، واللغة العادية المألوفة لا تستطيع ان تحقق له تلك الغاية، لكن لغة الشعر الحافلة بالإيحاء تستطيع ذلك «فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية ان تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده»⁽⁵⁾.

(1) ينظر التصوير الشعري عند ابن المعتز: 271.

(2) طبقات فحول الشعراء: 63.

(3) البيان والتبيين: 136/1.

(4) فحولة الشعراء: 47.

(5) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 316.

فنجاح الشاعر في إبداعه مقرون بإظهار أسلوبه الخاص ومقدرته في استخدام خصائص اللغة بشكل مثالي - ولا سيما الألفاظ - بالشكل الذي يرتضيه متلقي ذلك الإبداع مستمداً من ذهنه ومن ذوق عصره أفكاراً وصوراً وعواطفاً ليجعلها بألفاظ متلائمة مع المعنى بما يحقق انسجاماً وتوافقاً سليماً بين المبدع والمتلقي. على أن لا ننسى أن حديث النقاد القدماء عن اللفظ يراد به اللفظ المفرد حسب «فلا يمكن أن يكون النقاد قصدوا إلى اللفظ المفرد حين خاضوا في قضية اللفظ والمعنى بل اللفظ المقصود هو التركيب اللفظي في عبارة مفيدة أو جملة»⁽¹⁾.

هذه التراكمات أو الجمل يُشكل منها المبدع أسلوبه الخاص في الإبداع الشعري المتجدد وذلك حين «تفاعل الكلمات والتراكيب لتنتج المعنى الشعري، الذي لا يتخذ وجهة واحدة كما في اللغة العادية، بل يتميز بطاقة إيحائية توسع افقه وتخرج به إلى كافة الاتجاهات، على نحو يجعله معنىً متجدداً دائماً ففي كل مرة نعود إليه نجد فيه ما لا نجده في المرة السابقة»⁽²⁾.

إلا أن هذا اللفظ أو (الدال) مهما نال من اهتمام وعناية لا يمكن بحال من الأحوال فصله عن معناه (مدلوله) فإن ذلك سيكون كالفصل بين الروح والجسد لذلك جاء متلازمين عند كثير من النقاد فقد روي عن الأصمعي قوله: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ»⁽³⁾. ويرى الأستاذ أحمد أمين أن «من المجازفة أحياناً أن نسد قوة التأثير أو جمال البيان إلى أحدهما دون الآخر فاللفظ - ومثله الخيال بالنسبة للعاطفة - وسيله لنقل المعنى ولا قيمة له إلا بمعناه كما أن المعنى لا يحيا إلا باللفظ»⁽⁴⁾؛ لذلك ظل الخلاف العريض بين النقاد قائماً في الترجيح بين هذين العنصرين منذ القدم وتفاوتت آراؤهم فيه، والحق أن الحكم بإبداع الشاعر من خلال أحدهما دون الآخر غير ممكن، فلا يمكن مثلاً الحكم على شاعر عن طريق معانيه وحدها؛ لأنه لا سبيل إلى معرفة معانيه إلا من خلال أسلوبه فكمن من شاعر يملك معاني عظيمة لكنه يواجه عجزاً في أدائها شعراً لذا نجد كثيراً منهم راح يميل إلى التكلف والاحتيال على التعبير ممل يدل على قوة عقله مع ضعف أسلوبه، ومن النقاد من يرى أن أبا تمام في بعض شعره مثلاً لتفوق عقله على لسانه⁽⁵⁾.

وقد تجاوزت كثير من الدراسات الحديثة مسألة الصواب والخطأ «واتصلت بالعملية الإبداعية بدءاً بالمفرد وصولاً إلى الجملة مع ربطهما بالطاقة التعبيرية في اللغة من ناحية والطاقة العاطفية في المبدع من ناحية أخرى انطلاقاً من الحقيقة الفنية للصياغة وهي كونها تعبر وتؤثر في أن واحد»⁽⁶⁾.

(1) تاريخ النقد العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (د. محمد زغولو سلام): 67.

(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: 215.

(3) العمدة: 197/1.

(4) أصول النقد الأدبي: 247.

(5) ينظر نفسه: 249.

(6) جدلية الأفراد والتراكيب في النقد العربي القديم: 82.

أما الحديث عن الألفاظ والمعاني قديماً فقد كان يغلب عليه الذوق فابن سلام في أحكامه النقدية أو في روايته لتلك الأحكام - كما يرى د. ماهر مهدي - كان يريد الشعر منطوقاً به، مذاقاً بالسمع فأحس لمذاقه حلاوة ولحواشي حروفه رقة وعذوبة⁽¹⁾.

وتظهر في كتابات الجاحظ إشارات تنبه إلى بداية الحديث عن اللفظ والمعنى كقضية نقدية بلاغية⁽²⁾. فقد رصد النقاد في العصر العباسي إجادة الشعراء أو إخفاقهم في استعمال استعمال الألفاظ واثّر ذلك في فاعلية تلقي تلك الأشعار من ناحية الدقة والإفادة والجزالة والسلالة والعذوبة وجودة السبك ووحدة النسيج، ولذلك فإن على الشاعر أن يحسن اختياره الألفاظ المعبرة عن معانيه المقصودة لأحاسيسه.

المبحث الأول: الجزالة والسلاسة

إن الجزالة والسلاسة صفتان إيجابيتان لما ينبغي أن يكون عليه اللفظ في صورته التركيبية، وقد تباين الإبداع الشعري في العصر العباسي بين جزالة ألفاظه وسلاستها وابتعادها عن التعقيد ووحشي الألفاظ. وتطالعنا آراء نقدية مهمة لنقاد أشاروا إلى أهمية اتصاف الألفاظ بهذه الصفات بل إنها أصبحت شروطاً لاستحسان إبداع الشاعر حتى صار مبدأ جزالة اللفظ واستقامته عنصراً مهماً من عناصر عمود الشعر العربي في ذلك العصر. إذ يرى ابن وهب الكاتب (ت 197هـ) أن الجزالة صفة للشعر الحسن إذ يقول: «إن ميزة الشعر الحسن جزالة لفظه»⁽³⁾، ومما نبه عليه بشر بن المعتمر إلى أثر جزالة الألفاظ وسلاستها في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وراح يوصي المتأدب الذي يروم الإبداع بعدم التوعر قائلاً: «وإياك والتوعر فإن التوعر يُسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك»⁽⁴⁾. ومن معايير الجاحظ النقدية في تحديد مقاييس الإبداع الفني: «أن تجتنب السوقيّ والوحشيّ، ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني. وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبية للوعورة وخروج من سبيل من لا يحاسب نفسه»⁽⁵⁾.

ويرى الجاحظ أن طبيعة كلام الناس تتفاوت باختلاف طبائعهم وأن من الألفاظ ما يمتاز على غيره بامتزاجه مع النفس واتصاله بالأذهان ويوقع سحره الراحة في القلوب وذلك إن كان «اللفظ كريماً في نفسه، متخيراً من جنسه، وكان سليماً من الفضول، وبرئاً من التعقيد، حُبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخفّ على ألسن الرواة، وشاع في الأفاق ذكره»⁽⁶⁾.

(1) ينظر جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 53.

(2) ينظر البيان والتبيين: 75/1 وما بعدها.

(3) البرهان في وجوه البيان: 175.

(4) البيان والتبيين: 136/1.

(5) (4) نفسه: 255/1 ؛ نفسه:.

ان نظرة الجاحظ المتوازية للألفاظ والتي ترى ان في التوسط مجانبية للوعورة جعلته حتى في رمية لبعض الأساليب الجافية لم ينسَ طبيعة العمل الأدبي وحرية الشاعر في اختيار لغته الشعرية ولم يكن متشدداً بخصوص بعض التجاوزات التي تظهر في إبداع هذا الشاعر أو ذاك. إذ يرى الجاحظ انه «قد تحسن أيضا ألفاظ المتكلمين في مثل شعر أبي نواس وفي كل ما قالوه على وجه النظر والتلمح، كقول أبي نواس»⁽¹⁾ (من المجتث)

وَذَاتَ خَزِيٍّ مُرْدٍ قَوْهِيٍّ مُتَجَرِّدٍ
تَأْمَلُ النَّاسَ فِيهَا مَحَاسِنًا لَيْسَ تَنْفَذُ
الْحُسْنَ فِي كُلِّ جَزْءٍ مِنْهَا مُعَاذُ مُرْدٍ
فَبُغْضُهُ فِي أَنْتِهَاءِ وَبُغْضُهُ يَتَوَلَّدُ⁽²⁾

إذ أورد الشاعر لفظ (القوهية) يريد البيضاء، والقوهي ضرب من الثياب بيض منسوب إلى قوهستان⁽³⁾. فجاء بها الشاعر على وجه التطرف إذ هي ليست مستعملة كثيراً كثيراً في كلام العرب لكن الجاحظ وجد فيها عنصراً جالياً يعطي دفعا لإبداع الشاعر؛ الامر الذي دفعه إلى متابعة عناصر الجمال البلاغية باحثاً فيها عن قيم الإبداع الأصل وحين يجيء الشعر بارعاً جميلاً فبقدر ما تمنحه تلك العناصر من جمال وما تلقيه في النفوس من أثر⁽⁴⁾.

فأما الجزالة وهي في أصل معناها القوة وجودة الرأي وتمام الخلق⁽⁵⁾. فان الجاحظ الجاحظ يعدّها من مراتب الكلام وأصنافه يقول: «وكلام الناس في طبقات كما ان الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف»⁽⁶⁾.

كما نجد أبا العباس ثعلب وهو من علماء اللغة النقاد وقد عرّف الجزالة تعريفاً دقيقاً بقوله: «فاما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب المستغلق البدوي، ولا السفاسف العامي، ولكن ما اشدت أسره وسهل لفظه ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه وتوهم إمكانه»⁽⁷⁾.

واضح من خلال هذه التعريفات ان الجزالة صفة ايجابية تحسب للشاعر يتوجب عليه مراعاتها شريطه ان تكون مقرونة بسهولة محببة؛ لأنها ستحقق لإبداعه تأثيراً اشد من خلال نغم الكلام المنسجم الذي تتقبله أذن المتلقي وتطرب له قبل حصول تأثير معانيه،

(1) البيان والتبيين: 141/1.

(2) ديوان أبي نواس: 187. وفيه: (فتانة المتجرد) والأبيات في نعت (جَنَّات) جارية آل عبد الوهاب

النقفي، ينظر اخبار أبي نواس، ابن هفان: 3

(3) لسان العرب: مادة (قوه).

(4) ينظر ثقافة الناقد: 82.

(5) ينظر لسان العرب: مادة جزل..

(6) البيان والتبيين: 144/1.

(7) قواعد الشعر: 63.

والمتلقي الحاذق يفهم جيداً محاولة الشاعر تلك لذا قيل: «الكلام الجزل اغنى عن المعاني اللطيفة»⁽¹⁾. لكن يجب ان تتباين نغمة الكلام بين القوة والسهولة، قوة في التعبير والسبك، وسهولة في الإدراك والفهم، ولا يمكن إدراك هذه الحالة المتوسطة إلا من خلال الألفاظ فهي الجانب المحسوس في الكلام⁽²⁾.

فابن قتيبة الذي عاب على الشعراء المحدثين ميلهم لاستعمال الغريب والوحشي من الألفاظ ورفض متابعتهم للمتقدمين في ذلك بقوله: «وليس للمحدث ان يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام»⁽³⁾. فانه عاب كذلك على أبي العتاهية ضعف أسلوبه في الغزل وانه وانه يشابه طبائع النساء. بقوله: (من السريع)

بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُمْ سَائِلًا
إِنْ لَمْ تُثْبِلُوهُ فَقُولُوا لَهُ
أَوْ كُنْتُمْ الْعَامَ عَلَى عُسْرَةٍ
مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَيَّ السَّائِلِ؟
فَقَوْلًا جَمِيلًا بَدَلَ النَّائِلِ
مِنْهُ فَمَنْ ثَوَّهُ إِلَى الْقَابِلِ⁽⁴⁾

ولعل نقد ابن قتيبة للشاعر فيه شيء من التجني بل ربما خرج من النقد إلى الطعن حين شبهه بهذا التشبيه وهناك من يرى انه في نقده له لم يراع تطور لغة الشاعر وما تعكسه ظروف البيئة ولا تفردة وخصوصيته⁽⁵⁾.

وبحث ابن المعتز في العناصر الفنية الجمالية وتطور أساليب الشعراء التعبيرية وميلهم إلى التزويق اللفظي ومدى نجاحهم في تسخيرها بما يخدم إبداعهم ويجعله سلساً سهلاً أو إخفاقهم فيه كما حصل في بيت أبي تمام الذي يقول فيه: (من الكامل)

-
- (1) العمدة: 127/1.
 - (2) ينظر جرس الألفاظ: 212.
 - (3) الشعر والشعراء: 102/1.
 - (4) ديوان أبي العتاهية: 341.
 - (5) ينظر ثقافة الناقد: 97 – 98.

فَالْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ يَرْضَى امْرُؤٌ يَرْجُوكَ إِلَّا بِالرِّضَا (1)

فيعلق عليه قائلاً: «وبلغنا ان اسحاق بن إبراهيم رأى حبيب ينشد هذا وامثاله عند الحسن بن وهب، فقال: يا هذا شددت على نفسك» (2). فهذا التجنيس الذي جاء به أبو تمام ألحق ضرراً بإبداعه؛ لأن المتلقي لم يجد ضالته في بيت سلس الألفاظ سهلها بل ان إسحاق عبّر عما يشعر به – بوصفه متلقياً – من صعوبة في تلقي هذا البيت حدّاً ان يشدد على نفسه كما شدّ الشاعر على نفسه في سبيل نظمه ولا أقول إبداعه. فابن المعتز يرى ان الألفاظ الجزلة إذا اجتمعت لها معاني رصينة فإنها كفيلة بصنع نوع فريد من الشعر صنفها من صور الإبداع حين اسماها بالشعر المتناهي وهو ما يطلق عليه (السهل الممتنع) فنراه وهو يقوّل

بصدد إعجابه بقصيدة من هذا القبيل للشاعر عبد الملك الحارثي (*)
(ت نحو 190هـ). والتي يقول فيها (من السريع)

هَآنَذَا يَا طَالِبِي سَاعِي مُحْتَضِرٌ بَرِّي إِلَى الدَّاعِي (3)

وعلق على أبيات تلك القصيدة قائلاً: «إن أحداً لا يطمح في مثلها ولعمري أنه لكلام مع فصاحته وقوّته يُقدّر من يسمعه انه سيأتي بمثله فإذا رامه وجده ابعده من الثريا، وكذلك الشعر المتناهي الذي ليس قبله في الجودة غاية» (4).

فالسُّهْلُ الممتنع كما توحى به تسميته هو نمط من الإبداع الشعري فريد، لا يمسك بزمامه إلا شاعرٌ موهوب صاحب معرفة كبيرة في صنعة الشعر ليسجّر من الألفاظ اسهلها لتؤدّي معاني كبيرة. ويقول د. عبد الهادي خضير نيشان عن السهل الممتنع في الشعر بأنه «الذي يتراوح بين الوحشي والغريب والسوقي والعامي، إذ يقرب من الوحشي الغريب في قوته ومثاقته، وبيدو من السوقي العامي في سهولته وبساطته» (5). لذا قيل: «أجود الكلام السهل الممتنع» (6).

وكان ابن المعتز لا يعبأ كثيراً بالألفاظ الوحشية غير انها من الغريب المصدور عنه وليس يحسن من المحدثين استعمالها؛ لأنها تجاوزت بأمثالها، ولا تتبع أشكالها فكانها تشكو

(1) ديوان أبي تمام: 307/2.

(2) البديع: 149.

(*) هو عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي: كان شاعر مفقلاً مفعوفاً مقتدرأً مطبوعاً وكان لا يشبه بشعره

شعر المحدثين الحضريين (ت نحو 190هـ)، ينظر طبقات الشعراء: 275

(3) شعراء منسيون، إبراهيم النجار، القسم الثاني: 242/1 ؛ وفي طبقات الشعراء (بزي) وشرحه المحقق المحقق علما. انه من معاني السلاح. ينظر طبقات الشعراء: 276

(4) طبقات الشعراء: 276.

(5) النقد البلاغي عند العرب: 92 – 93.

(6) هذا القول منقول عن كتاب الصناعتين: 61.

الغرابية في كلامهم⁽¹⁾. لذا يرى ابن طباطبا ان على الشاعر ان يظهر براعة في عرض ألفاظه أحسن معرض كقول مسلم بن الوليد: (من الطويل)
وَأَيُّ وَ (إسماعيل) يوم وداعه
فإن أغش قوماً بعدهم أو أزورهم
لكالغمد يوم الرّوع فارقه النّصل
فكالوحش يستدنيه للقنص المحل⁽²⁾

فقد اصاب الشاعر المعنى الذي يرومه وهو الرثاء بألفاظ سلسلة سهلة تتناسب مع هذا الغرض، كما يعزو ابن طباطبا إنكار فهم البيت الشعري إلى النقص الذي يحصل فيه، ومنه حسن الألفاظ يقول: «وان نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»⁽³⁾. وقدامه بن جعفر وهو من النقاد الذين تناولوا جملة من المقاييس الجمالية التي تؤثر في إبداع الشاعر سلباً أم إيجاباً وافرد في نقد الشعر أبواباً لعيوب اللفظ وأخرى لمحاسنه والذي أغري بالتجديد والتقدير⁽⁴⁾. تنبه إلى ضرورة تناسب الألفاظ مع الغرض الذي وضعت له فراح يحلل اثر الألفاظ في إبداع المعاني الغزلية التي تحتاج إلى ألفاظ ذات مواصفات خاصة – إن لم تتوافر في لغة الشاعر عُذَّ عيباً – إذ يقول: «ولما كان المذهب في الغزل إنّما هو الرقة والشكل والدمائة كان مما يحتاج فيه ان تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة، مقبولة غير مستكرهه، فإذا كانت جاسية مستوضمة كان ذلك عيباً»⁽⁵⁾.

بل ان النقاد كانوا يطالبون الشاعر حتى في غرض الهجاء ان تكون لغته بسيطة واضحة بعيدة عن الفحش والتنابز بالألفاظ البذيئة كقول خلف الأحمر (ت 180هـ) عن احسن الهجاء أنه: «ما عفّ لفظه وصدق معناه»⁽⁶⁾. لذا راح قدامة يذكر عيوب الهجاء في جانب الألفاظ أو المعاني عماده مراعاة الجانب النفسي للمبدع والمتلقي على حد سواء. واثّر تلك العيوب في الإبداع الشعري ومنها الألفاظ الغريبة والوحشية البعيدة عن لغة الناس في ذلك العصر الذي مالت فيه اللغة إلى السلاسة والسهولة لذا قال قدامة عن مثل تلك الألفاظ الغريبة والوحشية انها مما «ينافر الطبع وينبو عن السمع»⁽⁷⁾. كما وصف قول احد الاعراب⁽⁸⁾ بأنه «فطيع التوحش»⁽¹⁾. وما ذاك إلا انه يرى ان ان مثل تلك الألفاظ الوحشية لا يمكن ان تحقق الإبداع المرتجى وان الشعراء - ولاسيما

(1) ينظر رسائل ابن المعتز: 23.

(2) شرح ديوان مسلم بن الوليد: 332- 333.

(3) عيار الشعر: 21.

(4) ينظر تاريخ النقد العربي (د.مجد زغلول): 69.

(5) نقد الشعر: 75 ؛ جاسية: من (جسا) وهو الشيء الموصوف بالصلابة والغلظ والخشونة، ينظر لسان العرب: مادة (جسا)، مستوضمة: مستثقلة، ينظر لسان العرب: مادة (وضم).

(6) العمدّة: 171 / 2.

(7) نقد الشعر: 65 ؛ وينظر الموشح: 437.

(8) (5، 6) وهو مجد بن علقمة التيمي في قوله: (من الرجز).

المحدثين منهم - كلما مالوا إلى لغة سهلة مفهومة سبيلهم إليها ألفاظ تناسب عصرهم وزمانهم كان ذلك اجدى لتحقيق ذلك الإبداع المنشود. كما يشترط ان تكون القافية (عذبة الحرف سلسلة المخرج)⁽²⁾.

ويرى احد الدارسين ان هذه الالتفاتة من (قدامة) إلى اثر القافية وارتباطها الوثيق بإبداع الألفاظ لأنها تتيح للمتلقي الانسجام التام الذي يعبر عن ارتياح النفس لما وقع في السمع ودلالته⁽³⁾.

فمعظم الانتقادات التي وجهت إلى ألفاظ الشعراء كانت بوحى من وحشيتها أو كراهتها فقد عاب الأمدي على أبي تمام تتبعه وتطلبه للألفاظ الحوشية الجاسية. بل يرى انه كان يعتمد ادخالها في شعره. يقول: «واما قول عمر (رضي الله عنه) في زهير: أنه كان لا يتتبع حوشي الكلام، فان أبا تمام كان لعمرى يتتبعه، ويتطلبه ويتعمد ادخاله في شعره»⁽⁴⁾.

وراح الأمدي يرصد في نقده التطبيقي كل ما يتعلق بمحاسن الألفاظ من سهولة وسلاسة وسلامة من الخطأ مثلما راح يلتقط مساوئها من صعوبة وتنافر وخط في سبيل الوصول إلى ما ينشده من حسن التأليف الذي يتحقق الإبداع من خلاله فهو يرى انه: «من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه»⁽⁵⁾. فحسن التأليف والسلاسة في القول يجده في قول البحتري: (من البسيط)

أَتَارِكِي أَنْتَ أَمْ مُعْزِي بَتَعْزِيبي وَلَا نَمِي فِي هَوًى إِنْ كَانَ يُزْزِي بِي⁽⁶⁾

فالأمدي استحسّن هذا البيت وعده داخلاً تحت عمود الشعر لسهولة ألفاظه وانسجامها مع بعضها في هذا التأليف الحسن «وهذا المفهوم يعمق إحساس المتلقي بالمتعة واللذة ويقود إلى شيء من التواصل بين المبدع والمتلقي ويدفع بالشاعر إلى التجويد والاحسان في الصنعة»⁽⁷⁾.

ومن نفس المنطق في نظريته إلى الألفاظ راح الأمدي يظهر مساوي ألفاظ أبي تمام، اما لضعفها ورداءتها أو لكونها من الألفاظ الوحشية المهجورة ومنها قوله: (من البسيط)

أفرخ اخا كلب وأفرخ وأفرخ اخطأت وجه الحق في التطخطح

، ينظر نقد الشعر: 66، وأفرخ. سكن، يقال أفرخ روعه أي ذهب فزعه وانكشف وسكن. ينظر لسان العرب: مادة (روع) ؛ نفسه: 66 ؛ نفسه: 14

(3) المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم: 194.

(4) الموازنة: 300/1.

(5) نفسه: 429/1.

(6) ديوان البحتري: 93/1 ، والبيت مطلع قصيدة له يمدح فيها (احمد بن محمد الطائي) ..

(7) ثقافة الناقد: 205.

أَهَيْسُ أَلَيْسَ لَجَاءٍ إِلَى هِمِّ تَغَرَّقُ الْأَسَدُ فِي آدِيهَا اللَّيْسُ(1)

فقوله « (أهلس) يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك، فهاتان لفظتان مستكبرتان إذا اجتمعتا»⁽²⁾. فهذا النظام الشعري عند أبي تمام يرفضه الأمدي تماماً لأنه حافل بالألفاظ الحوشية الجاسية فالمتلقي سيكون همّه فك رموز هذه اللغة الغربية ولن تكون لديه فرصة للتمتع باللمسات الجمالية التي يفترض أن يحملها كل إبداع شعري حتى يلامس القلوب. فاین هذا الشعر من بيت أبي نواس الذي استحسنة الحاتمي والذي يقول فيه الشاعر: (من البسيط)

دَارَتْ عَلَى فِتْيَةٍ دَانَ الزَّمَانُ لَهُمْ فَمَا يُصَيَّبُهُمْ إِلَّا بِمَا شَاوُوا(3)

فقد علّق الحاتمي على هذا البيت قائلاً انه «أكرم لفظاً واعذب عبارة واكشف معنى»⁽⁴⁾. ولا شك ان كرم الألفاظ انما يتأتى من جزالتها وسلاستها وعذوبتها فضلاً عن انتظام مفرداتها فهذه الصفات المحببة في الألفاظ إذا تهيأت لها المعاني الشريفة الصحيحة فانها ستحقق الإبداع الشعري الذي ينشده كل شاعر من شعره. ان هذا التباين في استخدام الألفاظ من شاعر لآخر أشار إليه القاضي الجرجاني بقوله: «... فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوغلّ منقوّ غيره»⁽⁵⁾.

وهو يعزو ذلك إلى اختلاف الطبائع فضلاً عن أثر البيئة التي يحيا فيها الشاعر بين بادية وحاضرة «فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائة الكلام»⁽⁶⁾. بقدر دماثة الخلقه وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك وترى الجافي الجلف منهم كثر الألفاظ معقّد الكلام وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته ومن شأن البدواة ان تحدث بعض ذلك»⁽⁷⁾. وقوله: «بعض ذلك» دليل على ان البدواة ليست هي السبب الوحيد في ميل الشاعر إلى الألفاظ الوحشية المتنوعة، لأننا نجد شعراء يجمعهم زمان ومكان واحد فترى احدهم ميّالاً إلى السلاسة والسهولة والآخر ميّالاً إلى الوحشية والوعورة، ويرجع القاضي الجرجاني ذلك إلى الطبع، وكان يميل إليه أكثر من التكلف لذلك فانه «قد عاب على المحدثين تكلفهم وعدم اتساقهم مع أنفسهم للتعبير عن ادق مشاعرهم بأبسط واوضح المعاني وبألذ وألطف الألفاظ»⁽⁸⁾.

(1) ديوان أبي تمام: 258/2، والبيت من قصيدة له يمدح فيها عياش بن لهيعة، ينظر الوساطة: 23 ؛ والموازنة: 300/1.

(2) الموازنة: 300/1.

(3) ديوان أبي نواس: 27.

(4) الرسالة الموضحة: 34 وفيها: (ذلّ الزمان) بدلاً من (دان الزمان) ..

(5) الوساطة: 17.

(6) الدماثة: سهولة الخلق، ينظر لسان العرب: مادة (دمث) ..

(7) الوساطة: 18.

(8) ثقافة الناقد: 199.

فهو يرى في تصنع أبي تمام وتعميقه سبباً في طمس محاسنه إذ يقول: «ربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام فانه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالاولئ في كثير من ألفاظه فحصل منه على توغير اللفظ فقبح في غير موضع من شعره فقال: (من الكامل)

فكأنما هي في السَّماعِ جَنادلٌ وكأنما هي في العُيونِ كَوَائبُ⁽¹⁾

... فتعسف ما امكن وتغلغل في التصعب كيف قدر... فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكذّ خاطر... وتلك حال لا تهشّ فيها النفس للاستماع بحسن أو الالتذاذ بمستظرف»⁽²⁾. فالقاضي الجرجاني يرى في اللغة المهجورة سبباً لإخفاق الشاعر في الإبداع الشعري الذي ينتظره المتلقي: وورود مثل تلك الألفاظ تنغص على المتلقي التلذذ بالنص وتنفر أذنه منه ويضرب القاضي مثلاً قصيدة سلك فيها أبو تمام مسلكاً جميلاً سهلاً في ألفاظه حتى إذا استحسناها المتلقي وراح يتلذذ بها وإذا بالشاعر يفسد عليه تلك النشوة بان يعمد إلى ألفاظ صعبة مهجورة يذهب معها ذلك الاستحسان ادراج الرياح وذلك في قصيدته التي يقول بها: (من الكامل)

لو حار مُرتادُ المنيّةِ لم يُردْ إلا الفِراقُ على النفوسِ دليلاً
قالوا الرّحيلُ فما شككتُ بأنّها نفسي عن الدُّنيا تُريدُ رَحيلاً
الصَّبْرُ أجْمَلُ غَيْرَ أَنْ تَلُدُّداً في الحَبِّ أحرى أَنْ يكونَ جَميلاً⁽³⁾

يقول: «فبعد ان تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني والوشي المنمنم حتى يقول»⁽⁴⁾:

لله دُرّكُ أيّ مَعْبَرٍ قَفَرَةٍ لا يُوحِشُ ابنَ البَيْضَةِ الإجفِلا
أو ما تراها ما تراها هَزَّةً تشأى العُيونُ تَعَجُّرفاً وذمِلاً⁽⁵⁾

يقول القاضي الجرجاني واصفا الاثر الذي تركه هذا التباين في الألفاظ وذلك الاخفاق بعد النجاح: «فنغص عليك تلك اللذة، وأحدث في نشاطك فترة»⁽⁶⁾. فهذا التذبذب في مستوى الإبداع بين الإجادة والإحسان يضرُّ بالشاعر كثيراً لأنه سينتقل إلى حكم المتلقي والناقد على نصوصه بين السلب والايجاب بناءً على ذلك التذبذب، لذلك يمكن القول أن رؤية القاضي الجرجاني تكمن في ان نصاً مفرداً جيداً لا يروى للشاعر غيره يكفي دليلاً على قدرته وتمكنه في إبداع الشعر إذ ان الإجادة المطلقة في مثل هذا النص وان كان

(1) ديوان أبي تمام: 174/1.

(2) الوساطة: 19.

(3) ديوان أبي تمام: 66/3.

(4) الوساطة: 19/1.

(5) ديوان أبي تمام: 68/3 - 69 ، التعجرف: السرعة في المشي، والذميل ضرب من سير الابل، وتشأى:

وتشأى: تسبق.. ينظر لسان العرب: مادة (عجرف، ذمل، شأى)

(6) الوساطة: 19/1.

متقطعاً دليلاً على كمال قدرة الشاعر الفنية. وهو أفضل من نصّ متباين المستوى بين الإجادة وعدمها⁽¹⁾.

لذلك نجده في وساطته ظلّ يوجه الشعراء المحدثين إلى العناية بالألفاظ وتسهيلها لأنه يرى ان «روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف»⁽²⁾. لكن لا يفهم من دعوته إلى التسهيل باللفظ ان يصل حدّ الضعف والركاكة إذ يقول: «فلا تضنن أني أريد بالسّمح السّهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث؛ بل أريد الثّمط الأوسط ما ارتفع عن الساقط السّوقي وانحط عن البدويّ الوحشي»⁽³⁾.

ان الألفاظ السلسلة السهلة في نظر القاضي الجرجاني لها أهميتها في اعطاء الانطباع الاولي لاستحسان الشعر من عدمه عند المتلقي تليها المعاني لأنه عندما أورد قصيدة البحرّي التي يقول فيها: (من الوافر)

أَلَمْ عَلَى هَوَاكِ وَلَيْسَ عَدْلًا إِذَا أَحْبَبْتُ مِثْلَكَ أَنْ أَلَمَّا⁽⁴⁾

علّق عليها قائلاً: «انظر هل تجد معنئ مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً، وهل ترى صنعة وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً؟ ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته»⁽⁵⁾. يبدو ان هذه الرقة في الألفاظ في هذا البيت البيت املاها غرض الغزل الذي يرى القاضي الجرجاني ان «رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك؛ فان اتفقت لك الدمثة والصّبابة وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جُمعت الرقة من أطرافها»⁽⁶⁾. وعنده ان الشعر مهما كان جزلاً متقناً محكماً فانه فانه لن ينال القبول إلا بالرونق والحلاوة «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ولا يحلّي في الصدور بالجدال والمقايسة وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربيه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلوّاً مقبولاً، ويكون جيّداً وثيقاً، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً»⁽⁷⁾.

اتخذ النقاد سلاسة الألفاظ وسهولتها معياراً من معايير المفاضلة بين إبداع الشعراء كالمفاضلة التي اجراها ابن وكيع التنيسي بين أبيات لاسحاق بن إبراهيم الموصلي وبشار والمتنبي تدور حول غرض واحد وان كان قد جاء بها في ضوء قضية السرقات واخذ الشعراء من بعضهم إلا انه اصدر حكمه في نهاية الامر لا عذبهم لفظاً وأملحهم طبعاً وتلك الأبيات هي قول المتنبي: (من الكامل)

وَقَنِعْتُ بِالْقَيْسِ وَأَوَّلُ نَظْرَةٍ إِنَّ الْقَلِيلَ مِنَ الْحَبِيبِ كَثِيرٌ⁽⁸⁾

(1) ينظر ثقافة الناقد: 201.

(2) الوساطة: 25.

(3) نفسه: 24.

(4) ديوان البحرّي: 2004/3.

(5) الوساطة: 27.

(6) 4، نفسه: 18 ؛ نفسه: 100.

(8) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 237/2.

وقول بشار: (من الكامل)
وَإِذَا أَقَلَ لِي الْبَخِيلُ عَزْرَتُهُ إِنَّ الْقَلِيلَ مِنَ الْبَخِيلِ كَثِيرٌ⁽¹⁾

إذ وجد (ابن وكيع) أن كلا الشاعرين متساوي في المعنى واللفظ وإن كان الفضل للسابق منهما وهو ما درج عليه النقاد وفي الحكم للسابق إن لم يأتِ اللاحق بزيادة على المعنى أو يحسنه⁽²⁾.

وأما قول (إسحاق الموصلي) (ت 235هـ): (من الخفيف)
هَلْ إِلَى نَظَرَةِ إِلَيْكَ سَبِيلٌ يُرَوَّى مِنْهَا الصَّدَى وَيُشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ فِيكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِنْ الْحَبِيبِ الْقَلِيلُ⁽³⁾

يُعلق (ابن وكيع) على هذه الانماط من الإبداع الشعري مفضلاً إبداع (إسحاق) على الشاعرين الآخرين موضحاً سبب تفصيله عليهم قائلاً «هذه معان متساوية والفاظ متدانية، فالسياق أولى بها، ولا سيما إسحاق فإنه أعذبهم لفظاً وأملحهم طبعاً»⁽⁴⁾.

واشترط (أبو هلال العسكري) اقتران الجزالة بالسهولة في تمييزه جيد الكلام من رديئه إذ قال: «وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكوداً مستكراً، ومتوعراً متقعراً، ويكون بريئاً من الغثاثة، عارياً من الرثاثة. والكلام إذا كان لفظة غثاً، ومعرضه رثاً، كان مردوداً، ولو احتوى على اجل معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله»⁽⁵⁾. ثم يصف (العسكري) ما للشعر الجزل السهل من قبول عند المتلقي بقوله: «فإذا كان كلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده... والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ وتقلق من الجاسي البشع»⁽⁶⁾.

كما قرن النقاد حديثهم عن الجزالة بالفصاحة كقول (ابن رشيق): «ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً خشناً ولا اعرابياً جافياً ولكن حال بين حالين»⁽⁷⁾، كما عدّ ابن ابن سنان (ت 466هـ) من شروط الفصاحة أن تكون اللفظة سهلة سلسلة غير متوعرة ولا وحشية في السبك⁽⁸⁾.

أن مصطلح (الفصاحة) الذي يعني في حدوده المعجمية (الظهور والبيان) يستدعي عملية التوصيل فهو يستحضر المتلقي إلى رحاب الصياغة ليتمكن من الوقوع على ناتجهما

(1) ديوان بشار بن برد (عاشور): 265/3.

(2) ينظر المنصف للسارق والمسروق منه: 764/1.

(3) ديوان إسحاق الموصلي: 166، والشطر الثاني من البيت الثاني جاء فيه: (ممن تحب) بدلاً من (الحبيب)..
(4) المنصف للسارق والمسروق منه: 764/1 - 765.

(5) كتاب الصنائع: 67.

(6) نفسه: 57، والحيف: الميل، ينظر لسان العرب: مادة (حيف) ..

(7) العمدة: 93/1.

(8) ينظر سر الفصاحة: 66؛

المباشر أو غير المباشر⁽¹⁾. لذا اولاه النقاد أهمية كبرى وعدّوا وحشي الألفاظ من المستكره الذي يخرج عن تلك الفصاحة وحتى تكون اللفظة فصيحة يجب ان يكون (الدال) واضحاً ليس بالغريب فان كان غريباً فان النقاد اصطلحوا عليه (الوحشي) نسبه إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار بعيداً عن الانيس، أي ان الألفاظ تكون مهجورة أو غير مأنوسة الاستعمال ومن هنا يكون بينها وبين المتلقي انفصال يعوق وصوله إلى مدلولها⁽²⁾. مع انها وردت احياناً بلفظ (حوشي) لتؤدي نفس الغرض في الغرابة والخروج عن الجزالة. كما ان النقاد لم يرفضوا رفضاً قاطعاً التعامل مع تلك الألفاظ حينما تكون - على سبيل المثال - من أسماء المواضع التي لا بد من ذكرها، أو كونها من طبيعة البيئة الاجتماعية والثقافية للمبدع والمتلقي على حدٍ سواء⁽³⁾. كالذي أشار إليه الجاحظ من ان الألفاظ ينبغي إلا تكون عامية سوقية ولا وحشية غريبة إلا إذا كان المتكلم بدوياً اعرابياً فانه يلتمس له العذر؛ لان الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس⁽⁴⁾، واضح ان الجاحظ لم يقف هنا عند حدود المتكلم (المرسل) بل راعى ايضاً المتلقي (المستقبل) في عملية التواصل تلك، مع الاشارة إلى ان الجاحظ لم يهمل المعاني كما يفهم من مقولته المعروفة «المعاني مطروحة في الطريق...»⁽⁵⁾. انما الشأن عنده ان تلك المعاني تكتسب دلالة فنية خاصة عبر مفهوم تلك المهارة المسماة الصياغة⁽⁶⁾.

فإذا كانت الافكار والمعاني كثيرة ومطلقة فان الألفاظ ليست كذلك بل هي محدودة لذا يمكن القول ان رؤية الجاحظ ان من يروم الإبداع عليه ان يحسن الصياغة ويتم آلة البيان بجزالة ألفاظه وسلاستها ودقتها وعذوبتها وفي ذلك يقول: «ان البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجّهارة المنطق، وتكميل الحروف، وإقامة الوزن، وان حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة وان ذلك من أكثر ما تُستمال به القلوب وتثنى به الأعناق وترزّن به المعاني»⁽⁷⁾.

لكن إذا تساءلنا ما الذي يستميل القلوب أكثر اللفظة المفردة وفصاحتها أم الألفاظ المركبة وبلاغتها؟ هذا ما عمل عليه النقاد والبلاغيون فراحوا يحددون الصفات التي يجب توافرها في الصياغة على مستوى الأفراد والتركيب من خلال مصطلحي (الفصاحة والبلاغة) إذ هما شرطان مبدئيان للولوج إلى عالم الإبداع الأدبي⁽⁸⁾. وإذا كنا قد علمنا ان الفصاحة فيما تعنيه (الظهور والبيان) فان البلاغة تعني (الوصول والانتهاء) أي ان البلاغة تستحضر المبدع والمتلقي على صعيد واحد مبتغاهما بلوغ المنطقة الدلالية، والبلاغة غير

(1) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 40.

(2، 5) ينظر نفسه: 49 ؛ ينظر نفسه: 49.

(4) ينظر البيان والتبيين: 144/1.

(5) كتاب الحيوان: 67/3.

(6) ينظر ثقافة الناقد: 57.

(7) البيان والتبيين: 14/1.

(8) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 41.

متعلقة بالمفردة كونها غير مستهدفة في ذاتها لأنه لا يمكن عدّها وسيلة للافادة التي يحسن الوقوف عندها ومنطقة عمل البلاغة اولياً الكلام والمتكلم وهناك علاقة تتحرك من مصطلح (الفصاحة) إلى مصطلح (البلاغة) على معنى ان الفصاحة تدخل ضمن مواصفات البلاغة دون العكس⁽¹⁾.

ان أهمية سلاسة الألفاظ وسهولتها في ذلك العصر جعلت الشعراء يعمدون اليها في إبداعهم الشعري؛ لانهم يعلمون جيداً انها اقصر الطرق للوصول إلى قلوب المتلقين ونيل اعجابهم كذلك عمدوا اليها في مواقف المناظرة والافحام في مجالس الشعراء فمما رواه ابن رشيّق ان أبا العتاهية اجتمع وaba نواس والحسين بن الضحّاك الخليع يوماً فقال أبو نواس: «لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء فانشد أبو العتاهية»⁽²⁾: (من السريع)

يَا إِخْوَتِي إِنَّ الْهَوَى قَاتِلِي
وَلَا تَلُومُوا فِي اتِّبَاعِ الْهَوَى
عَيْنِي عَلَى غُتْبَةٍ مِنْهُلَّةٍ
فَبَشِّرُوا الْأَكْفَانَ مِنْ عَاجِلِ
فَاتْنِي فِي شُغْلٍ شَاغِلِ
بَدْمَعِهَا الْمُنْسَكِبِ السَّائِلِ⁽³⁾

قال «فسلماً له وامتنعا من الإنشاد بعده، وقالوا له: اما مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذا القصد وحسن هذه الإشارات، فلا ننشد شيئاً»⁽⁴⁾.

ان هذا الاعجاب والتسليم من شاعرين كبيرين هما أبو نواس والحسين بن الضحّاك انما يدل على نجاح الشاعر في التأثير بالمتلقين ولاسيما انهما من أصحاب صنعة الشعر والعارفين به، كما انهما كانا في موقف تحدٍ واختبار وما نجاحه في ذلك إلا بان عمد إلى ألفاظ سهلة حققت تأثيرها المطلوب فيهما فتفوق عليهما في الغرض الذي اتفقوا عليه.

كما ذكر ابن رشيّق قول إبراهيم بن العباس الصولي^(*) (ت 243هـ) مادحاً قائلاً: (من مجزوء المتقارب)

لَفَضْلُ بَنٍ سَهْلٍ يَدُ
فَنَانُهُ لَالِغَتِي
وَبَاطِنُهُ لَالِغَتِي
تَقَاصَرَ عَنْهَا الْمَثَلُ
وَسَطَوَتْهَا لِلْأَجَلِ
وَوَظَاهِرُهُ لَالِغَتِي⁽⁵⁾

(1) ينظر نفسه: 44.

(2) العمدة: 126/1.

(3) ديوان أبي العتاهية: 340 - 341.

(4) العمدة: 126/1.

(*) هو إبراهيم بن العباس بن محمد بن صول تكين الصولي الشاعر المجيد المشهور ونسبته إلى جده (صول) وكان احد ملوك جرجان توفي الشاعر سنة 243هـ. ينظر معجم الادباء: 164/1 ؛ وتاريخ بغداد:

117/6

(5) ديوان إبراهيم بن العباس الصولي ضمن الطرائف الادبية: 136.

فَعَقَّبَ قَائِلًا: «أليس هذا الماء الزلال والسيّح الحلال»⁽¹⁾ ان هذا الاستحسان جاء من سلسلة هذه الأبيات وخفتها فضلاً عن رشاقته في اداء المعنى المطلوب باقصر الألفاظ لاسيما بيته الثاني الذي يصور كرم الممدوح وعطائه وعظم منزلته بألفاظ محددة، فباطن يده للكرم وإخراج الهبات وظاهرها للقبل كناية عن الهيبة والجلال وعلو المنزلة. اما ابن الاثير (ت 637هـ) فقد دعا الشعراء إلى استعمال الألفاظ الجزلة أو الرقيقة السهلة بما يمليه عليهم الغرض الشعري؛ لان للألفاظ الجزلة تأثيراً على المتلقي يختلف عن الألفاظ الرقيقة السهلة انسجاماً مع الاغراض التي سَجَرَتْ تلك الألفاظ لتأديتها فهو يرى ان الجزل يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشبه ذلك، اما الرقيق فانه يستعمل في وصف الاشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودّات وملاينات الاستعطاف⁽²⁾.

ويقول ابن الاثير واضعاً حداً للجزل من الألفاظ: «لست اعني بالجزل ان يكون وحشياً متوعراً عليه عنجهية البداوة، بل اعني بالجزل ان يكون متيناً على عدوبته في الفم، ولذاذته في السمع»⁽³⁾. كقول بشار بن برد: (من المتقارب)

إِذَا مَا غَضَبْنَا غَضَبَةً مُضَرِّيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ ثَمَطِرُ الدِّمَا
إِذَا مَا أَعَزَّنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمًا⁽⁴⁾

فهذا الإبداع الشعري يكتسب قوة تأثيره في موضع الافتخار من قوة ألفاظه وجزالتها فهي قد جاءت على مذهب العرب الاوائل في الشعر، اما السلسلة فانها تقابل الجزالة في القيمة الفنية للتعبير، وهو نعت احدثته ملازمة الشعراء للحاضرة التي املت على الناس الكلام السلس السهل اللين إذ اختاروا من الأسماء احسنها وألطفها من القلب موقعاً، واقتصروا في كلامهم على اشرف لغات العرب واسلسها⁽⁵⁾.

ويرى ابن الاثير تلك السلسلة وقوة تأثيرها في شعر أبي العتاهية إذ وصف شعره بأنه «كالماء الجاري، رقة ألفاظ ولطافة سبل وليس بركيك ولا واه»⁽⁶⁾. ومن ذلك قصيدته قصيدته التي يمدح فيها المهدي ومنها قوله: (من المتقارب)

أَتَتُهُ الْخَلَافَةُ مُنْقَادَةً إِلَيْهِ تَجَرَّرَ أَذْيَالُهَا
وَلَمْ تَكُ تَصْلُحْ إِلَّا لَهُ وَلَمْ يَكُ يَصْلُحْ إِلَّا لَهَا
وَلَوْ رَامَهَا أَحَدٌ غَيْرُهُ لَزَلَزَتْ الْأَرْضُ زَلْزَالُهَا

(1) العمدة: 106/2.

(2) ينظر المثل السائر: 185/1.

(3) المثل السائر: 185/1.

(4) ديوان بشار بن برد: 184/4 - 185.

(5) ينظر الوساطة: 18.

(6) المثل السائر: 193/1.

ولو لم تُطعهُ بناتُ القلوب لما قَبِلَ الله أعمالَهَا (1)

ويعزو (ابن الاثير) التأثير البالغ لتلك الأبيات إلى سلامة الفاظها وسهولتها فهي من رقيق الشعر غزلاً ومديحاً وهي من السلاسة واللطافة على أقصى الغايات (2).
ومثل ما وضع ابن الاثير حداً للفظ الجزل وضع كذلك حداً للفظ الرقيق السلس إذ يقول: «ولست اعني بالرقيق: أن يكون ركيكاً سفسفاً وإنما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس» (3). ويتمثل بقول أبي تمام: (من الخفيف)
ناعماتُ الأطراف لو أنها تُلـ بس أغنت عن الملاء الرقاق (4)

فلن يجد المتلقي ارق من هذه الألفاظ واسلس منها مع ما تحمله من معنى لطيف ومحجب، ان تأثير هذه اللطافة في إبداع لشعراء انتقلت إلى أساليب النقاد أنفسهم لان «المستمع يرق على قدر رقة القائل» (5).

يقول احد الدارسين: «ولله ابن الاثير كيف تأخذه الألفاظ بجرسها وتسحره برنينها» (6). ثم يشير إلى قوله وهو ينقد بعض الأبيات الشعرية: «ومما ترقص الأسماع له، له، ويرن على صفحات القلوب...» (7) ان تأثر ابن الاثير بألفاظ الشاعر إلى هذا الحد امر طبيعي لما تملكه الألفاظ من تأثير في خيال المتلقي وتفتح أمامه كثيراً من التصورات الذهنية والحسية فتنبأين قوة تأثير تلك الأهمية من خلال قيمتها التعبيرية ما بين رقة وجزالة وحسن وقبح لان «الاثر الشعري – حتى القصيدة من الشعر – لا يمكن ان نعبر عنه اوفى تعبير وادقه إلا بألفاظ القصيدة نفسها» (8).

فجزالة الألفاظ واستقامتها مبدأ استعمله النقاد العرب القدماء وكان العنصر الثاني المهم من عناصر عمود الشعر عندهم تلك التي استقرت عند المرزوقي (ت 421هـ) والذي كان من عياره «ان اللفظة تتكرم بانفراد فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً» (9). واما السلاسة والسهولة والرقّة فكانت مطلباً مشتركاً لهؤلاء النقاد لان سهولة لغة الشعر تمثل «انبعاثاً لحيويته وعاطفيته واقتراباته من نفس الإنسان، تنير فيها الاحاسيس القوية بفعل دنوها من ادراكه وانكشافها امام بصيرته دون حجاب» (10).

(1) ديوان أبي العتاهية: 131.

(2) ينظر المثل السائر: 194/1.

(3) ينظر نفسه: 185 / 1 – 186.

(4) ديوان أبي تمام: 450/2.

(5) البيان والتبيين: 29/4.

(6) جرس الألفاظ: 248/1.

(7) المثل السائر: 191/1.

(8) فلسفة الجمال: 132.

(9) شرح ديوان الحماسة: 9/1.

(10) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 344 .

وهكذا فإن فاعلية تلقي الإبداع الشعري ستكون بقدر ما توافر في ألفاظ الشاعر من تلك الصفات المحببة وبقدر أجادته في تسخير تلك الألفاظ للغرض الذي اختارها لتؤديه له.

المبحث الثاني: الدقة والإفادة

حرص معظم الشعراء العباسيين على توقي الدقة في اختيار ألفاظهم ضماناً لسلامة لغتهم الشعرية التي تُعد وسيلة للإبداع الشعري وسبيلاً لإيصال ذلك الإبداع إلى المتلقين وكسب رضاهم واستحسانهم له؛ لأن أولئك الشعراء كانوا على يقين أن تلك الدقة هي «مقياس نقدي مهم نابع من إدراك النقاد بتفاوت الألفاظ في التعبير عن المعاني وأن تضاربت في الحيز الدلالي»⁽¹⁾. فالدقة في اختيار اللفظ المناسب للمعنى مما أوصى به النقاد النقاد القدماء فهذا بشر بن المعتمر يقول: «فمن أراع معنى كريماً فليلتبس له لفظاً كريماً، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»⁽²⁾.

ولأن بشراً تنبه إلى اثر المتلقي في عملية التواصل بين عناصر العملية الإبداعية والمستويات التي يكون عليها لذلك فقد قال: «وما يجب لكل مقام من المقال»⁽³⁾. فكما أن الوضوح والسلامة من الخطأ مطلوبة في المعاني فهي مطلوبة كذلك في الألفاظ إذ «أن النصوص الشعرية لا تؤدي دورها، ولا تكتسب شرعية وجودها أو خلودها إلا إذا تحقق مبدأ الوضوح والسلامة من الخطأ شكلاً ومضموناً»⁽⁴⁾. لذلك فقد راح الجاحظ يوجه الشعراء إلى تحقيق المماثلة بين اللفظ والمعنى «فقليلها لقليلها، وكثيرها لكثيرها وسخيفها لسخيفها، وشريفها لشريفها»⁽⁵⁾. وما ذاك إلا لضمان قوة التأثير في إفهام المعنى ويرى الدكتور بدوي بطانة أن إفهام المعنى عند الجاحظ لا يعني بلاغة الكلام أو المتكلم بل ببلاغ السامع إياه بألفاظ العرب الفصحاء، لذلك اشترط فصاحة اللفظ حتى يستحق الكلام نعتة بالبلاغة⁽⁶⁾.

وهذه القضايا اولها الجاحظ اهتماماً بالغاً في «نظريته التي تقوم على أن اللفظ والإبداع في الصياغة الشأن الأول في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي»⁽⁷⁾. أما عدم دقة الشعراء في استخدامهم بعض الألفاظ في غير مواضعها الصحيحة فقد عدّه من التوسع في الكلام، وهو عنده خلل مظهري يمكن تجاوزه⁽⁸⁾.

(1) النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: 87.

(2) البيان والتبيين: 136/1.

(3) نفسه: 136/1.

(4) ثقافة الناقد: 75.

(5) كتاب الحيوان: 322/6.

(6) ينظر دراسات في نقد الأدب العربي، من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث: 167.

(7) دراسات في النقد الأدبي: 167.

(8) ينظر الحيوان: 131/1، ومن ذاك: «أن الشعراء يجعلون الفروج - فرخاً - على التوسع في الكلام ويجوزون. في الشعر أشياء لا يجوزونها في غير الشعر، كقول الشاعر: (من الطويل)

فالجاحظ وفي مضمار عنايته بالأساليب لم يكثرث كثيراً بالخلل المظهري قدر متابعته عناصر الجمال البلاغية مفككاً إياها باحثاً فيها عن قيم الإبداع الأصيل وضروبه وحين يجيء الشعر بارعاً جميلاً فيقدر ما تمنحه تلك العناصر من جمال وما تلقبه في النفوس من أثر⁽¹⁾. وهو لم يحصر لغة الشاعر بين حدّي الجودة والرداءة كما فعل ابن قتيبة في تقسيمه المنطقي للشعر ونظرته لقضيّتي اللفظ والمعنى حين قسم الشعر إلى «ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه...، وضرب منه حسن لفظه وحلا...، فإذا أنت فتشّته لم تجد هناك فائدة في المعنى...، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه...، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه»⁽²⁾.

فلا مكان في هذا التقسيم لتحري الدقة في إبداع الشاعر من عدمها فهي تقسيمات بعيدة كل البعد عن الاحساس بلغة الشعر القائمة على الإيحاء والتأثير وهي بتجاوزها لمعايير الجمال قد اودت بجمال الفن الشعري برمته واحالته إلى تقسيمات هزيلة ليس فيها أية إشارة إلى ما يحمله الشعر من عاطفة وخيال، ولعل الدكتور محمد زغلول سلام لم يجاف الحقيقة بشيء حين قال في نظرة ابن قتيبة تلك انها «نظرة جزئية، سطحية، جافة، مجردة»⁽³⁾؛ لأنه وجد ان مثل هذه النظرة التجريدية لا تفي بمطالب النقد «فالنقد تذوق وانفعال بالنص قبل ان يكون حكماً مجرداً أو تقريراً لحقائق جافة»⁽⁴⁾.

ويرى ابن طباطبا (ت 322هـ) ان اللفظة تكون حسنة في موطن وقبيحة في آخر لذا قال: «وللمعاني ألفاظ تشاكها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالعرض للجارية الحسنة التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»⁽⁵⁾. فلفظة اخدع التي يقول القاضي الجرجاني: ان أبا تمام «قد أولع بذكر الاخدع، فردده في عدة أبيات لم يوفق إلا في واحد منها»⁽⁶⁾.

ومما لم يوفق فيه واتفق أربعة من النقاد على تقبيحه لانهم عدّوا ألفاظه من مردول الألفاظ⁽⁷⁾ قوله (من المنسرح)

يَا دَهْرُ قَوْمٍ أَخْدَعَكَ فَقَدْ أَضَجَّكَ هَذَا الْأَنَامُ مِنْ خُرْقِكَ⁽¹⁾

لعمرى لأصوت المكاكي بالضحى
وسوء تداعي بالعشي نواحيه
احبُّ الينام من فراخ دجاجة
ومن ديك انبساط تنوس غباغبه

هذان البيتان ينسبان إلى اعرابي مجهول وردا في كتاب الحيوان: 131/1؛ وفي كتاب حماسة الخالدين: 66

- (1) ينظر ثقافة الناقد: 83.
- (2) ينظر الشعر والشعراء: 65/1 – 69.
- (3) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، (محمد زغلول سلام): 68.
- (4) نفسه 68.
- (5) عيار الشعر: 11 .
- (6) الوساطة: 70.
- (7) ينظر الشاهد الشعري: 280 ؛ وينظر الموازنة: 261/1 – 271 ؛ الوساطة: 40، 70، 432 ؛ ينظر دلائل الاعجاز: 47/9

يلقى الأمدي على هذا البيت قائلاً: «أي ضرورة دعت به إلى الاخدعين؟» وكان يمكنه ان يقول: «من اعوجاجك» أو «قوم ما تعوج من صنعك»⁽²⁾. ويوضح الأمدي ان القبح ليس مرتبطاً باللفظة ذاتها وانما قبح الاخداع لما جاء به مستعاراً للدهر ولو جاء في غير هذا الموضع أو اتى به حقيقة ووضع في موضعه ما قبح نحو قول البحري⁽³⁾: (من الطويل)
وإني وإن بلغتني شرف العلا وأعتقت من ذل المطامع أخدعي⁽⁴⁾

فالبحري كان دقيقاً في اختياره للفظه الاخدع بما يناسب المعنى فلاقت قبول المتلقي واستحسانه بيد ان اللفظة في ذاتها لم تلاق ذلك الاستحسان في بيت أبي تمام فأما قوله: (من الخفيف)
فصربت الشّتاء في أخدعيه ضربة غادرته عوداً ركوباً⁽⁵⁾

«فان ذكر الاخدعين – على قبحهما – اسوغ لأنه قال: «ضربة غادرته عوداً ركوباً» وذلك ان العود الميسن من الابل يضرب على صفحتي عنقه فيذل فقربت الاستعارة ههنا من الصواب قليلاً»⁽⁶⁾. ومع ذلك التسويغ إلا ان الأمدي صنّف هذا البيت ضمن (قبيح الاستعارات ومردول الألفاظ)⁽⁷⁾. وكان الأمدي قد نسي «ان الألفاظ تنزلق أحياناً انزلاقاً يسيراً عما وضعت له بمرور الزمن وهذا المبدأ لا يحترمه أمثال الأمدي القائلون بالتدقيق»⁽⁸⁾، الذين يرفضون فكرة التطور الدلالي متمسكين بشرط الدقة متناسين ان لكل عصر مفرداته ولغته وان اللغة حالها كحال البشر تموت مفردات وتحيا مفردات من خلال الاستعمال وإلا فما «فائدة الرقي العقلي الحديث الذي أصابه الشاعر العباسي في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصور الجديدة»⁽⁹⁾.
كما عاب الأمدي على أبي تمام عدم دقته في تحري الألفاظ المناسبة لمعانيه كقوله: (من الكامل)

(1) ديوان أبي تمام: 405/2، وهذا البيت من أبيات يمدح فيها محمد بن الهيثم ويهنئه ببرئه..

(2) الموازنة: 271/1.

(3) ينظر نفسه: 270/1.

(4) ديوان البحري: 1241/2، وهذا البيت من قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان، وفيه (رق المطامع)..
(5) ديوان أبي تمام: 166/1 والبيت من قصيدة يمدح فيها محمد بن يوسف، وفيه (قوداً ركوباً) بدلاً من (عوداً ركوباً) كما جاء في الموازنة: 261/1؛ والوساطة: 70، والقود ومثله العود الجمل الكبير الميسن. ينظر لسان العرب: مادة (عود)، واراد هنا (المنقاد) لانك إذا قلت ضربت فلاناً في اخدعيه تريد اذهبت كبيره

(6) الموازنة: 271/1.

(7) ينظر الموازنة: 261/1.

(8) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 179.

(9) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 239.

طَلَّلَ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيداً وَكَفَى عَلَى رُزْنِي بِذَاكَ شَهِيداً⁽¹⁾

إذ علق الأُمدي قائلًا: «أراد وكفى بأنه مضى حميداً شاهداً على اني رُزئت وكان وجه الكلام ان يقول: وكفى برزني شاهداً على انه مضى حميداً، لان حَمْدُ امر الطلل قد مضى وليس بمشاهد ولا معلوم ورزؤه بما ظهر من تفجعه مشاهد معلوم، فلأن يكون الحاضر شاهداً على الغائب أولى من ان يكون الغائب شاهداً على الحاضر»،⁽²⁾ وقد الأُمدي الأوجه التي يمكن ان يكون الشاعر قد ذهب اليها واقرّ بعدم دقة الألفاظ في تحقيق المعنى المنشود⁽³⁾.

كما عاب عليه قوله: (من الكامل)
أَمَرَ التَّجْلُدَ بِالتَّلْدُدِ حُرْقَةً أَمَرْتُ جُمُودَ دُمُوعِهِ بِسُجُومِ⁽⁴⁾

إذ جعل الحرقه أمره التجلد بالتلدد والحرقه التي يكون معها التلدد تسقط التجلد البتة وتذهب به.... وأيضاً فأئى لفظ اسخف من ان يجعل الحرقه أمرة - وان كان ليس بخطأ - وانما العادة في مثل هذا ان تكون باعثة أو جالبة أو نحو من هذا وأما الأمر فليس هذا موضعه ولو قال: بعثت أو جلبت لكان له وجه⁽⁵⁾.

لا شك ان الألفاظ تتفاوت في معانيها وهذا التفاوت يجعل بعضها أكثر تعبيراً عن إحساس الشاعر من بعض، كذلك فهي تتفاوت في شدة تأثيرها في المتلقي لذلك صار لازماً على الشاعر الذي يروم الإبداع أن ينتقي «من الكلمات ادقّها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه فقد تتفاوت الكلمات من حيث المعنى ولكن بعضها ادلّ على إحساس الشاعر من بعض والشاعر الموفق هو الذي يهتدي إلى الكلمة التي تكون شديدة الابانة عمّا يريد لان التمييز بين الألفاظ شديد»⁽⁶⁾. وإحساس الشاعر بوجود سلطتي الناقد والمتلقي ترغمه على توخي توخي الدقة في اختيار ألفاظه؛ لان هناك خطاباً شعرياً يروم إيصاله، لذلك يسعى الشعراء - وحتى الفحول منهم - إلى إبدال لفظ بآخر بغية الوصول بالفاظهم إلى المعنى المراد منه إلى المتلقين إذ «ان بعض المنشئين يخطئ اللفظ المطلوب ويأتي بغيره فيؤدي ذلك إلى ان يفسد المعنى الذي قصده، أو ينجم بدلاً منه معنى آخر لم يكن قد اراده»⁽⁷⁾.

(1) ديوان أبي تمام: 405 / 1، وهو مطلع قصيدة يمدح فيها خالد بن يزيد الشيباني، والطلل ما شاخص من من آثار الديار، وعفوت: درست وامحيت، والرُّزءُ (بضم فسكون): المصيبة. ينظر لسان العرب: مادة (طلل، عفى، رزء)

(2) الموازنة: 217/1.

(3) ينظر نفسه: 217/1 - 218.

(4) ديوان أبي تمام: 261/3، وهو بيت غزل من قصيدة له يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم وفيه (أغرى التجلد بالتلد)، وسجوم الدمع، وسيلانه وتسكابه. يقال سجمت العين الدمع تسجمه سجماً وهو قطران الدمع وسيله

(5) الموازنة: 222/1 - 223.

(6) أسس النقد الأدبي عند العرب: 454.

(7) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: 251.

وقد رصد المرزباني كثيراً من أخطاء الشعراء بسبب عدم توخيهم الدقة في اختيار ألفاظهم فهو يرى ان على الشاعر اختيار اللفظ المناسب للمعنى المراد كي لا يحدث تفاوت بين اللفظ والمعنى واورد ما روي عن الأصمعي عندما كان في حلقة يونس بن حبيب (ت 182هـ) فجاءهم مروان بن أبي حفصة فسأل عن يونس فأشاروا إليه فجلس إليه وقال: «اصلحك الله اني ارى اقواماً يقولون الشعر لان يكشف احدهم عن سوءته فيمشي في الطريق أحسن به من ان يُظهر مثل ذلك الشعر وقد قلت شعراً اعرضه عليك فان كان جيداً أظهرته، وان كان رديئاً سترته»⁽¹⁾. فانشد قوله: (من الكامل)
طَرَفْتُكَ زَانِرَةً فَحَيَّ خَيَالَهَا بَيَضَاءُ تَخْلِطُ بِالْحَيَاءِ دَلَالَهَا⁽²⁾

قال الأصمعي: فقال له: «يا هذا، اذهب فأظهر هذا الشعر، فانت والله فيه اشعر من الأعشى»⁽³⁾. إذ يقول: (من الكامل)
رَحَلْتُ سُمِّيَةَ غُدْوَةً أَجْمَالَهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَالَهَا⁽⁴⁾

فقال له مروان: «لقد سؤتني وسررتني، فاما الذي سررتني به فلأرتضائك الشعر، واما الذي سؤتني به فلتقديمك إياي على الاعشى قال: نعم، ان الاعشى قال: (من الكامل)
فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ فَأَصْبَتْ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَالَهَا⁽⁵⁾

والطحال لا يدخل في شيء إلا افسده، وانت لم تقل ذلك»⁽⁶⁾.
ان دقة الشاعر في اختيار ألفاظه وابتعاده عن كل ما يفسد متعة التلقي جعلت الأصمعي يعجب بإبداعه ويفضله على شعر الفحول كشعر الأعشى وحكم الأصمعي لم يصدر من فراغ ولم يطلق جزافاً بل هو حكم له قيمته تقول د. هند حسين طه انه «نقد للألفاظ جاء على لسان رجل يعلم مواقع الألفاظ فان كلمة الطحال بشعة قبيحة»⁽⁷⁾. وليس الأصمعي وحده من النقاد من تحرى تلك الدقة بل ان ذوق الناقد العربي بعامة صار يدقق ويحرص على سلامة لغة الشاعر وألفاظه في ذلك العصر.

فالقاضي الجرجاني يوجه الشعراء إلى ان يكونوا دقيقين في تقسيم الألفاظ على رتب المعاني للوصول إلى المعاني وايفائها حقها إذ يقول: «ولا أمرك باجراء انواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا ان تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل ارى لك أن تُقسِمَ الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا

(1) الموشح: 62.

(2) شعر مروان بن أبي حفصة: 96.

(3) الموشح: 62.

(4) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: 144.

(5) نفسه: 144.

(6) الموشح: 62.

(7) الكتاب والمصنفون ونقد الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري: 36.

هزلك بمنزلة جدك ولا تعريضك مثل تصريحك بل ترتب كلاً مرتبته وتوفيه حقّه»⁽¹⁾. ومثلما حرص الشعراء العباسيون على تحري الدقة في ألفاظهم لضمان حسن التلقي والقبول لإبداعهم الشعري فانهم حرصوا كذلك على ان تحقق تلك الألفاظ الإفادة⁽²⁾.

فانه تقابلات مستويات المعرفة عند المبدع ومستويات تلقيها وقراءتها لابد ان تحقق وظائف معينة فإذا كانت مستويات المعرفة الحدسية ومستويات قراءتها الحدسية تحقق وظيفة التدوق والمتعة فان المعرفة الأيدلوجية تحقق المنفعة، مع ان هذه القراءات يمكن ان تلتقي وتتداخل في جميع المستويات، وان كان التمايز بينها يفرضه هيمنة أحدهما في كل مستوى من مستويات تلقي النص الأدبي⁽³⁾.

وتحقيق الإفادة من الألفاظ يكون من خلال تضامها وتلاصقها بعضها مع البعض لضمان سلامة توظيف تلك الألفاظ في إبداع معاني شعرية تعطي للعمل الأدبي قيمة فنية وتجعله مؤثراً في المتلقين، لا ان يكون العمل الأدبي عبارة عن حشد ألفاظ لا طائل منها ليس لها قيمته واثراً في سياق ذلك العمل فتكون من (الحشو) الذي نبه كثير من النقاد على ضرورة تجنبه من لدن الشاعر، فقد حاول ابن طباطبا العلوي ان يوجه ذهن الشاعر إلى استخدام الكلمات والألفاظ التي تساعد في نقل المضمون الذي قصده الشاعر وفكر فيه⁽⁴⁾. والألفاظ التي لا تقع في مواقعها ولا تؤدي معانيها توقع الكلام وتسقطه⁽⁵⁾. فعلى الشاعر ان يفكر في الفائدة التي ستحققها اللفظة قبل ادراجها في سياق إبداعه وانها تسهم في اغناء المعنى وإظهاره⁽⁶⁾. فاللفظة المفردة تكتسب دلالتها في السياق الذي تنتظم فيه فهو الذي يحصر مجالات التأويل ويحدد قيمتها لدى انسجامها ومفردات السياق الأخرى. كما انها تتفاعل معه وتستقبل تأثيراته التي يمنحها لها في علاقة تشارك بين طرفي الثنائية⁽⁷⁾. وهو ما يتيح للمتلقي فرصة التعامل مع تلك الألفاظ وتحقيق الفائدة منها من خلال أوجه معانيها المحتملة. اما (الحشو) فقد عرفه قدامه بن جعفر بقوله: «هو ان يحشى البيت بلفظ

(1) الوساطة: 24.

(2) ينظر مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: 147 ؛ وينظر النقد اللغوي عند العرب: 153، لمعرفة المزيد عن معنى الافادة. المفاضلة بين الشعراء: 177

(3) ينظر القراءة والنص: 2 ؛ وينظر النص الأدبي: 53.

(4) ينظر ثقافة الناقد: 171.

(5) ينظر عيار الشعر: 169 ويذكر من الألفاظ الزائدة (الحشو) التي لا فائدة من ذكرها قوله أبي العيال العيال الهذلي. (ت 41هـ): (من مجزوء الوافر)

ذكرت اخي فعلاودني صدادع الرأس والوصب

ويعلق قائلاً: (فذكر الرأي مع الصدادع فضل). ينظر نفسه: 169 ؛ والبيت في ديوان الهذليين: 242/2

(6) ينظر النقد اللغوي عند العرب: 253.

(7) ينظر تنميط المعنى في السياق القرآني: 225.

لا يحتاج إليه لإقامة الوزن»⁽¹⁾. واسماه آخرون بالالتكاء أو الارتفاد⁽²⁾. وكلاهما لا يخرج عن مدلول الحشو الأنف.

كما أشار الأمدى إلى الحشو الذي يورده الشاعر في شعره دون أن يحقق فائدة للمعنى وعدّه من القبيح كقول البحتري: (من البسيط)

مِئُوا إِلَى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نَحْيِيهَا نَعَمْ وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِهَا⁽³⁾

(1) نقد الشعر: 86 ؛ وينظر سر الفصاحة: 152.

(2) ينظر العمدة: 69/2 – 71.

(3) ديوان البحتري: 2414/4.

وعَلَّقَ قائلاً: «وهذا البيت رديء، لقوله "نعم" وليس بالمعنى إليها حاجة، جاء بها حشواً. ومن الحشو ما لا يقبح، و "نعم" ههنا قبيحة»⁽¹⁾. بينما أورد أبياتاً لكثير جاءت فيها فيها لفظة "نعم" وعدّها «في كل هذه الأبيات رديئة»⁽²⁾. إلا في قوله: (من الطويل)

أبائنَة سُعدى، نعم ستبينُ كما انبتَ من حبْلِ القَرينِ قَرينُ⁽³⁾

لان «الاستفهام فيه يقتضي ان يكون "نعم" جواباً له، ومع هذا فليس لها حلاوة ولا حسن»⁽⁴⁾. ثم يقول: «وكل أبيات كثير أجود من بيت البحتري، لان نعم فيها جواب، وهي وهي في بيت البحتري حشو»⁽⁵⁾. كما لم يُفْتِ الأمدى ان ينظر في دقة الشاعر في استعمال استعمال ألفاظه فأعاب على البحتري استعماله لفظة "نحيبها" والاجود "نحيبها" جُزم لأنه جواب الأمر، وقد يكون "نحيبها" رفعاً على الحال، والجواب ههنا أجود من الحال»⁽⁶⁾.

اما القاضي الجرجاني فيرى ان الالتكاء على ألفاظ هي من حشو الكلام ليستعين بها في اتمام النظم واقامة الوزن من العيوب، ويرى ان الحشو هو: «ما لو حذف لاستغنى عنه وما لا فائدة في ذكره»⁽⁷⁾. اما ميل الشاعر إلى أصناف البديع كالجناس والطباق فهي مشروطة عنده بافادة المعنى، ولا يعنى استخدام الشاعر لها بالضرورة ان تحقق لدى المتلقي سورة الطرب وارتياح النفس ويذكر قول أبي تمام متغزلاً: (من البسيط)

دَعْنِي وَشُرْبُ الهَوَى يا شاربَ الكاس فإِنِّي لِلَّذِي حَسْبَيْتُهُ حَاسِي
لا يُوحِشَنَّكَ ما اسْتَسْمَجْتَ مِنْ سِقْمِي فَإِنَّ مُنْزَلَهُ بِي أَحْسَنُ النَّاسِ
مِنْ قَطْعِ أَلْفَاظِهِ تَوْصِيلُ مُهْلِكَتِي وَوَصْلُ الْحَاضِرِ تَقْطِيعُ أَنْفَاسِي

متى أَعِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا ما كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدَي يَاسِي⁽⁸⁾

إذ عَلَّقَ قائلاً: «فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس واستعار فاحسن وهي معدودة في المختار من غزله... ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب وإرتياح النفس ما تجده لقول بعض الاعراب»⁽⁹⁾. (من الوافر)

(1) الموازنة: 442/1.

(2) نفسه: 443/1.

(3) ديوان كثير عزة: 324.

(4) الموازنة: 443/1.

(5) 4، نفسه: 443/1 ؛ نفسه: 443/1.

(6) الوساطة: 32.

(8) ديوان أبي تمام: 216/4.

(9) الوساطة: 33.

أَقُولُ لصَاحِبِي والعِيسَ تَهْوِي بَنَّا بَيْنَ المُنِيفَةِ فَالضَّمَارِ (1)
تَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجِدِ فَمَا بَعْدَ العَشِيرَةِ مِنْ عَرَارٍ (2)

«فهو كما تراه بعيد عن الصنعة فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول» (3) ان حديث الجرجاني بهذه اللغة النفسية الواصفة لمديات التأثير ثابتة عنده إذ يقيم للمتلقي دوراً كبيراً حين يمنح النص مشروعية التداول والتأثير (4).

ومن النقاد الذين أولوا أهمية بالغة للألفاظ حتى عُذَّ من النقاد الشكليين أبو هلال العسكري فهو من الذين يرون الإبداع في جميل اللفظ وبديع الصياغة (5). وانه لا يطلب من المعنى إلا صحته وصوابه ولا يرى فائدة في شعر «أجيد لفظه إذا سَخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد» (6). فالمحسنات البديعية ينبغي ان تتضمن فائدة تدعم المعنى حتى لا تكون من حشو الكلام الفارغ عديم الفائدة وهذا مطلب كثير من النقاد لاسيما اللغويون منهم إذ يرون «ان الكلمة لا بد ان تُغني التركيب وتضيف جديداً إليه، فان اقحمت عليه ولم تكن لها فائدة فيه سقطت وُعِدَّت من الرديء كما انهم لم يعدُّوا الكلمة التي تجيء لإتمام النظم وإقامة الوزن كلمة مفيدة» (7).

وقد يلجأ الشاعر إلى تحقيق الملائمة بين الألفاظ بأساليب عدة تحقيقاً للمعنى الذي ينشده كأن يلجأ للتجنيس مثلاً في سبيل تحقيق تلك الغاية ومدى نجاح الشاعر في تجنيسه مرتبط بمدى حاجة المعنى اليه وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن ها هنا كان احلى تجنيس تسمعه واعلاه، واحقه بالحسن واولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه، أو ما هو - لحسن ملائمته، وان كان مطلوباً - بهذه المنزلة وفي هذه الصورة» (8). الصورة» (8). فهو ليس من الحشو المذموم الذي قال عنه: «واما الحشو، فانما كُره ونُذِم وأنكر ورُدُّ، لأنه خلا من الفائدة، ولم يحل منه بعائدة، ولو افاد لم يكن حشواً ولم يدع لغواً» (9).

(1) المُنيفة: ماء لثميم وهو بين نجد واليمامة، الضَّمَار: موضع بين نجد واليمامة، ينظر معجم البلدان:

217/5، 462/3

(2) البيتان ينسبان إلى الصَّمَّة بن عبد الله القشيري. ديوان الحماسة: 869/1، ويقال تمتع بكذا من كذا، والشميم: مصدر شَمَّ، والعرار: نبت طيب الريح. ينظر لسان العرب: مادة (عَرَّ)

(3) الوساطة: 33.

(4) ينظر لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية: 92.

(5) ثقافة الناقد: 222.

(6) كتاب الصناعتين: 60.

(7) ينظر النقد اللغوي عند العرب: 262.

(8) اسرار البلاغة، 11، 19.

(9) نفسه: 11، 19؛ ينظر نفسه: 7.

كما اكد أهمية شدة الاثر الذي تتركه الألفاظ في المتلقي ان كانت مما يستدعيها المعنى ويكون لها من العقل موقعاً حميداً ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً⁽¹⁾. ويتوجه بسؤاله إلى المتلقي عن اثر وفاعليه تلك المحسنات اللفظية التي يستخدمها الشاعر في التأثير بالمتلقي بقوله: «أترأك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله: (من الكامل) **ذَهَبَتْ بِمَذْهِبِهِ السَّمَاحَةُ فَأَلْتَوْتُ فِيهِ الظَّنُونُ: أَمَذْهَبٌ أَمْ مُذْهَبٌ؟**(2) واستحسنَت تجنيس القائل: (من السريع) **حتى نجا من خوفه وما نجا**(3)

وقول المحدث⁽⁴⁾: (من الخفيف) **ناظراه، فيما جنى، ناظراه أو دعائي اُمت بما أودعائي**(5)

الأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم انك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورايتك لم يزدك بـ (مذهب ومذهب) على ان اسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكراً، ورأيت الآخر قد اعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد اعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفأها، فبهذه السريرة صار التجنيس — خصوصاً المستوفى منه المُتَّق في الصورة — من حُلَى الشعر، ومذكوراً في أقسام البديع»⁽⁶⁾. فقيمة فقيمة الألفاظ واثرها يكمن في الإبداع الشعري عندما يختار الشاعر منها ما يوهم في البدء بالتكرير، لكنها تفاجئ بالتأسيس واختلاف المعنى⁽⁷⁾. فمثل تلك اللفتة الذهنية من لدن الشاعر تضيف شيئاً جديداً جديداً إلى سياق المعنى ليكون ذا قيمة في نقل الصورة إلى المتلقي⁽⁸⁾. وقد عَوَّل الشعراء كثيراً على على تشكيل الثنائيات الصوتية لتحقيق التناغم المطلوب صوتياً كذلك من اجل رفد المعنى الشعري⁽⁹⁾. بما يضمن فاعلية تلقي ذلك الإبداع بالقبول والاستحسان. كما في قول أبي نواس: (من الكامل)

عبّاسٌ عبّاسٌ إذا احتدَمَ الوَغَى والفَضْلُ فَضْلٌ، والرَّبيعُ ربيعٌ(10)

(2) ديوان أبي تمام (التبريزي): 129/1، يقول اختلفت فيه الظنون لكثرة سماحته أمذهب منه مذهب فيه فيه لا يملك إلا ان يفعله.

(3) (نجى) الأولى مأخوذة من: ما يخرج من البطن، ويقال انجى اذا أحدث، والثانية مأخوذة من الخلاص الخلاص من الشيء، ينظر لسان العرب: مادة (نجا)

(4) هو الشاعر أبو الفتح البستي المتوفى سنة (400هـ).

(5) ديوان أبي الفتح البستي: 371، (ناظراه) الأولى مأخوذة من المناظرة والمحاجة. والثانية مقصود بها بها العينان.. ينظر لسان العرب: مادة (نظر)

(6) اسرار البلاغة: 7 - 8.

(7) ينظر البلاغة العربية اسسها وعلومها وفنونها: 485/2.

(8) ينظر مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: 148.

(9) ينظر بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 60 .

(10) ديوان أبي نواس (الغزالي): 350.

فهذا التلاعب بالألفاظ انتج ابداعاً لاقي القبول والاستحسان من لدن المتلقي فـ (عباس) الأولى هي اسم الممدوح وهو العباس بن الفضل الأنصاري^(*) (ت 186هـ)، أما الثانية فهي صيغة مبالغة من (عَبَسَ) وجهه: إذا كَلَحَ وتجهم عند القتال دلالة على معنى الشجاعة والبأس والإقدام، أما كلمة (الفضل) الأولى فهي اسم الفضل بن الربيع بن يونس وزير الرشيد والأمين، أما الثانية فهي تدل على الشرف والرفعة، أما دلالة (الربيع) ففي الأولى يقصد بها اسم الربيع بن يونس (ت 169هـ) وزير الخليفة المنصور وفي الثانية دلالة على معاني الخصب والنماء لمعاني الكرم والسخاء⁽¹⁾.

وهذا مسلم بن الوليد الذي عُذَّ رائد البديع في القرن الثاني الهجري واولع به يقول متغزلاً: (من الطويل)

فَبِتْ أَسِرُّ الْبَدْرَ طَوْرًا حَدِيثَهَا وَطَوْرًا أَنَا جِي الْبَدْرَ أَحْسِبُهَا الْبَدْرَا⁽²⁾

فلشدة جمال محبوبته فانه يتوهم في توجيه خطابه لها حيناً وللبدْر حيناً آخر فهو حائر إلى من يُبَيِّرُ حديث سمره في تلك الليلة المقمرة - لا بقر واحد - انما بقرتين: بدر السماء ووجه حبيبته الوضاء الذي يشبه البدر حسناً وجمالاً. صورة من صور الإبداع الشعري جميلة، وَفَّقَ الشاعر فيها أَيْمًا توفيق عندما اختار مفردتين متطابقتين صوتياً فهذا الاختيار يُوَمِّنُ للشاعر تأثيراً أقوى في النَّفْسِ نتيجة للهِزَّةِ الدلالية التي يتلقاها المتلقي⁽³⁾.

وقد بيني الشاعر ابياته على اختلاف الألفاظ وليس على تشاكلها لكن هذا الاختلاف - هو الآخر - يضيف فائدة لا تقل أهمية عن فائدة المشكلة بما يدعم المعنى وهو ما يجب على الشاعر مراعاته لئلا يكون ذلك من حشو الكلام الذي لا فائدة منه اما ان فعل ذلك فانه عندها سيساهم «مساهمة كبيرة في ابراز المعنى وترسيخه في الذهن، لأنه يحمل علامة مثبتة لا تتوافر في كل التراكيب، ومن هذه الفجوة الحاصلة بين الاختلاف يتولد الإيقاع النفسي الذي يمتد إلى المعاني ولا يكتفي بالألفاظ، فهو اذن ذو اثر عظيم لأنه غير تقليدي»⁽⁴⁾. إذ يلجأ الشاعر إلى الجمع بين المتضادين في لون من التقابل والتنافي بين الشينين ولو في بعض الصور⁽⁵⁾.

ومن ذلك قول ربعة الرقي (ت 198هـ) متغزلاً: (من البسيط)

وَأَنْتِ طَيِّبَةٌ فِي الْقَيْظِ بَارِدَةٌ وَفِي الشِّتَاءِ سَخُونٌ لَيْلَةُ الصَّرْدِ⁽⁶⁾

(*) قاضٍ، من رجال الحديث من أهل البصرة ولى قضاء الموصل في أيام الرشيد ومات فيها سنة (186هـ). ينظر الاعلام: 264/2

(1) ينظر البلاغة الواضحة: 226 ؛ وينظر انتاج المعنى في الشعر العباسي: 142.

(2) شرح ديوان صريع الغواني: 45.

(3) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 373.

(4) الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي: 134.

(5) ينظر دراسات منهجية في علم البديع: 33.

(6) ينظر شعر ربعة الرقي: 75 ، القَيْظُ: صميم الصيف ويقال قاط يومنا: اشتد حرّه، والصَّرْدُ: البرد. ينظر

ينظر لسان العرب: مادة (قَيْظ، صَرْد)

فبين (القيظ - الصَّرد) وبين (باردة - سخون) وما أشار الشاعر إليه في بداية البيت من ان محبوبته (طيبة) وراح يخلع عليها بعض الصفات المحببة في موسم دون آخر وهي عند حبيبته مما يناسب الفصل فهي (باردة) لكن في أيام الصيف الملتهبة وهذا امر محبب، وهي سخون لكن في ليالي الشتاء القارصة، وهذا امر محبب هو الآخر. فقد تمكن الشاعر من تملك ناحية الإبداع بهذا التلاعب بالألفاظ بما يضمن تلقى يرقى إلى مستوى ذلك الإبداع ويشحنه بما حققه الشاعر من «ايضاح للمعنى وإظهاره وتأكيدة وتقويته عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور احد الضدين فيه تصور للآخر»⁽¹⁾.

وتجلت عبقرية أبي تمام في صناعة الشعر في انه جعل من التلاعب بالألفاظ أداة رائعة من ادوات إبداعه الشعري كمثّل قوله يصف حريق عمورية في اثناء فتحها: (من البسيط)

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ
غَادَرْتُ فِيهَا بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى يَشْلُهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
حَتَّى كَانَ جَلَابِيبُ الدُّجَى رَغَبَتْ عَنْ لُونِهَا وَكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبْ
ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ وَظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ فِي ضَحَى شَحَبِ
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَقْلَتْ وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ⁽²⁾

استغل الشاعر التضاد والتناقض والصراع اللفظي أو ما يسمى بـ (نوافر الاضداد)⁽³⁾ الاضداد⁽³⁾ لإبداع هذه الأبيات المبنية على فكرة التناقض التي تستثير الفكر وتدعوه إلى التخيل، فذلة الروم يقابلها فخر للعرب، وحرقت عمورية يمثل عمارة وازدهار ارض المسلمين، وليس أفضل من الطباقي لإبداع مثل تلك المعاني، فالضد اقرب حضوراً في البال عند ذكر ضده⁽⁴⁾. وهو ما سخره أبو تمام أفضل تسخير فجاءت صنعته «مما تلتذذ النفس ويطرب له العقل ويتغذى به الوجدان»⁽⁵⁾.

فضلا عن انه حقق افادة في المعنى باستخدامه هذا المحسن اللفظي، وقد يلجأ الشاعر لتحقيق هذه الغاية بالمقابلة وهي «ان يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، وقد تتركب المقابلة من طباقي وملحق به»⁽⁶⁾. فمن يروم الإبداع الشعري عليه قبل ان يلجأ إلى استخدام أي من هذه هذه المحسنات اللفظية ان يفكر في حجم الفائدة التي يمنحها لابداعه لأنه إذا «ظهرت المطابقة أو المقابلة في الكلام بدعوة من المعنى لا تطفلاً عليه، كانت انجح في أداء دورها المنوط بها في تحسين المعنى»⁽⁷⁾.

- (1) دراسات منهجية في علم البديع: 51..
- (2) ديوان أبي تمام (التبريزي): 53/1 - 54.
- (3) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 250 - 254.
- (4) ينظر دراسات منهجية في علم البديع: 50.
- (5) الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية: 313.
- (6) بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: 580/4.
- (7) علم البديع (عبد العزيز عتيق): 70.

وكان وقعها وتأثيرها اشدُّ على المتلقي، كتلك المعاني التي أبدعها (أشجع السلمي)
 في رثاء أخيه حين قال: (من الطويل)
 بُكَائِي كَثِيرٌ وَالدَّمُوعُ قَلِيلَةٌ وَأَنْتَ بَعِيدٌ وَالْمَرَارُ قَرِيبٌ⁽¹⁾

ابدع الشاعر هذه المعاني الحزينة بمقابلة لفظية جعلت المعاني تتداعى في ذهنه فأحزانه الكثيرة تلجأه إلى البكاء لكن دموعه لا تطاوعه كما ان شوقه لرؤية أخيه بعيد المنال - على قرب مثواه منه - لأنه قد مات ودفن وما لميت ان يعود، فهذه المقابلات لم تكن من حشو الكلام ابداً انما حققت افادة كبرى للمعنى صوّر من خلالها الشاعر ذلك الصراع النفسي الذي يعيشه وشديد حزنه على فراق أخيه.

واضح ان نقاد هذا العصر تنبهوا من خلال التعمق في فحص المنجز الإبداعي إلى ضرورة ان يحقق الشاعر في هذا المنجز الدقة والإفادة المطلوبة وان لا يكون حشده للألفاظ بلا طائل فان اقل الناس حظاً في هذه الصناعة من كان همّه وبغيته ان يجد لفظاً وقد غُدِّيَ بالمحسنات والمزروعات بينما «لا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يَسْتِزُّ ما بينهما من نسب، ولا يمتحِنُ ما يجتمعان فيه من سبب ولا يرى اللَّفْظَ إلا ما ادَّى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض ولا الحسن إلا ما افاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع»⁽²⁾.

فبباني الكلمات والفاظها - مهما اتصفت به من تزويق لفظي - لا يمكن ان تحقق فائدة كبيرة بمعناها الأساسي الذي وضعت له، بل تحقق تلك الفائدة من خلال معناها السياقي مع ان الفائدة المطلوبة من المفردة كما انها مطلوبة من السياق ففي هذا السياق يقول البصري^(*): «قد نَصِفُ الكلام بأنه مفيد ونعني انه موضوع لفائدة أو وانه مستعمل فيها وهذا حاصلٌ في اللفظ المفرد، وقد نعني بذلك انه يفيد اتصال المعاني بعضها ببعض... ولا يفيد تصور معناه لأنه متصور لنا قبل اللفظ والكلام المفيد: إيصال بعض المعاني ببعض وتعلق بعضها ببعض»⁽³⁾.

لكن يبقى على الشاعر ان يعي ان الكلمات وحدثها لا يمكن ان تؤمن دلالة تامة إلا إذا كانت جزءاً من اقوال، لذا عليه ان يتحرى مبدأ الدقة والافادة في اختيار مواضع كلماته ضمن تراكيبه التي تكوّن لغته الشعرية والتي يطمح ان تكون فريدة ومتميزة.

المبحث الثالث: أحكام النسخ

ينطلق هذا المفهوم النقدي من وحدة النص الشعري الأمر الذي يدفع الشاعر إلى إضفاء صفة التماسك في البيت الواحد وحسن التخلص من غرض لآخر وصولاً إلى الغرض الرئيسي، من اجل ان يحقق التفاعل المطلوب بينه وبين متلقي إبداعه. وهو ما تنبه

(1) أشجع السلمي حياته وشعره: 192.

(2) الوساطة: 413.

* هو أبو الحسين البصري المعتزلي محمد بن علي بن الخطيب... شيخ المعتزلة والمنتصر لهم ، (ت 436هـ)، ينظر البداية والنهاية، ابن كثير: 67/12

(3) المعتمد في أصول الفقه: 15/1.

إليه النقد في العصر العباسي كثيراً حتى صار تلاحم أجزاء البيت الشعري والتئامها عندهم شرطاً من شروط الاستحسان والجودة والإبداع واستقر عنصراً مهماً من عناصر عمود الشعر في ذلك العصر.

فالتلاؤم «كلمة جامعة لكل وصف لا بد منه في اللفظ، ليكون الكلام خفيفاً على اللسان، مقبولاً في الأذن، موافقاً لحركات النفس، مطابقاً لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب أو الشاعر والتلاؤم يكون في الكلمة بانتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات. وحين الإيقاع»⁽¹⁾.

فمن وصايا بشر بن المعتمر لمن يروم الإبداع في هذا الفن الجميل أن يجعل الألفاظ مستدعاة وليست متكلفة قلقة بقوله «.... وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تَصِرْ إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تُحلَّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة في موضعها، فلا تُكرِّهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها»⁽²⁾. واما (النسج) الذي يُطلَبُ إلى الشاعر أحكامه فهو «الأسلوب» «الأسلوب أو التعبير عن المعاني والأفكار بألفاظ وعبارات يشد بعضها بعضاً، ليصبح الكلام كالنسيج الذي انضمت خيوطه وترابطت واصبحت محبوكة ليس فيها خيط مضطرب ولا لون ضال»⁽³⁾ ولا سيما أن فكرة الشعر بوصفه ضرباً من النسيج فكرة شائعة لعل أول أول من أوردها الجاحظ بقوله: «فانما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»⁽⁴⁾.

ولا شك ان فكرة النسج توحى بطبيعة تلازم الكلمات فيما بينها على نسق لطيف بعيد عن التعقيد والتنافر كنسيج الثياب أو اشباهها كما عدَّ الجاحظ تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج وحسن السبك مدعاة لاستحسان الشعر وجريانه بسهولة ولطف على اللسان بقوله: «واجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك انه أفرغ أ فراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»⁽⁵⁾.

ان وضع اللفظة في موضعها الصحيح بين الكلام يمنحها صفة الحسن، كما يمنحها اختلال موضعها المتنافر مع بقية الألفاظ صفة القبح لان القيمة الذاتية للفظ تكتسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ وعدم انسجامها يفقدها توافقها النغمي في

(1) قضايا النقد الأدبي: 147.

(2) البيان والتبيين: 138/1.

(3) معجم النقد العربي القديم: 397/2.

(4) كتاب الحيوان: 67/3.

(5) البيان والتبيين: 67/1.

التعبير فيشعر المتلقي وكأن بعضها يتبرأ من بعض»⁽¹⁾. ولعل هذا ما وجده الجاحظ في بيت ابن يسير^(*) (ت 230هـ): (من الخفيف) **لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول**⁽²⁾

إذ علق عليه قائلاً: «فتفقد النصف الأخير من هذا البيت فانك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض»⁽³⁾. كما أورد الجاحظ قضية (القران) وهي تلاحم أجزاء البيت الواحد وأكد على قيمته الجمالية واثره في الشعر «حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»⁽⁴⁾.

كما أشار ابن قتيبة إلى أهمية إلتحام أجزاء البيت الشعري وإحكام نسجه والا فانه سئعد من العيوب التي تدني منزلة الشاعر وفي ذلك يقول: «... وتنبين التكلف في الشعر ايضاً بان ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ^(*). لبعض الشعراء: أنا اشعر منك، قال: وبم ذلك قال: لأنني اقول البيت وأخاه ولأنك تقول البيت وابن عمه»⁽⁵⁾.

ولم يغفل المبرد أهمية وضع الكلام في مواضعه مع صحة العبارة⁽⁶⁾، لان هذا الأحكام في النسيج له بعد توصيلي في الصور التي يقوم الشاعر ببنائها سواء أكانت قريبة، أم بعيدة ممن تكون لها فضاءات إيحائية فيها مبالغة وتجوُّز، على ان لا يتبادر إلى الأذهان ان هذا التجاوز مما يخرج على طاقات اللغة وينحرف عن حدودها المحكومة بعلاقات التناسب والانسجام بين عبارات الكلام ومقاصده وهو ما حاول المبرد ان يلزم الشعراء المحدثين ببعض قيم ذلك العرف اللغوي⁽⁷⁾. فهذا ابن المعتز يستحسن بيت بشار بقوله: (من الطويل)

(1) ينظر جرس الألفاظ: 177.

(*) هو محمد بن يسير الرياشي، شاعر من أهل البصرة كان مولى لبني اسد أو بني رياش... وكان شاعراً ظريفاً من المحدثين متقلل لم يفارق البصرة، وكان ماجناً هجاءً خبثاً مات (230هـ). ينظر الاعلام للزركلي: 144/7 ؛ وينظر معجم شعراء العرب: 258/1

(2) محمد بن يسير الرياشي واشعاره: 305.

(3) البيان والتبيين: 66 / 1.

(4) نفسه: 67/1.

(*) هو عمر بن لجأ بن حدير بن مصاد التيمي من شعراء العصر الأموي اشتهر بما كان بينه وبين (جرير) من معارضات ومفاخرات، توفي بالاهواز سنة (105هـ)، ينظر طبقات فحول الشعراء: 588/2 ؛

وينظر الاعلام: 59/5

(5) الشعر والشعراء: 90/1 ؛ وينظر البيان والتبيين: 206/1 ؛ والكامل: 119/2.

(6) ينظر الكامل: 28/1.

(7) ينظر عمود الشعر بين النشأة والمفهوم: 83 – 84.

ولا تَبْخَلْ ابْنَ قُرْعَةَ إِنَّهُ مَخَافَةٌ أَنْ يُرْجَى نَدَاهُ حَزِينٌ⁽¹⁾

إذا يرى انه من «حسن الخروج من معنى إلى معنى»⁽²⁾. كذلك عدَّ ابن طباطبا انتظام القول وتنسيقه معياراً للجودة، فهو بتركيزه على التنسيق والتأليف وحسن التجاور وانتظام المعاني ومراعاة المشاكلة بين مصراعي البيت، بل وتنسيق الأبيات جميعها، كل ذلك يوحى بممهدات لفكرة النظم في ذهنه⁽³⁾. تلك التي تطورة تطورة فيما بعد حتى استقرت عند عبد القاهر الجرجاني على ما استقرت عليه في نظريته معروفة.

وان كان النقاد القدماء قد وضع في تخيلهم لعملية النظم الشعري أو الخلق الفن، الاهتمام ببناء البيت الواحد أو الجملة الواحدة الناشئة من اقتران اللفظ بالمعنى⁽⁴⁾. فقريباً من من هذا الفهم الحديث نجد ان ابن طباطبا لم يحفل كثيراً بوحدة البيت أو انفصاله من لاحقه وسابقه في المعنى وانما يشير إلى انه ان وقع ذلك فليحسن الشاعر الانتقال من بيت إلى آخر «وان تتلاءم أجزاء النص لا تتنافر فيما بينها ليحدث الاعجاز المقصود منه»⁽⁵⁾. يقول ابن طباطبا: «واحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به اوله مع آخره على ما ينسقه قائله فان قدم بيتاً على بيت دخله الخلل... بل يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجاً، وحسنأً، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وهن في مبانيها ولا تكلف في نسجها»⁽⁶⁾.

ويلحق الدكتور شوقي ضيف على كلام ابن طباطبا هذا قائلاً: «وكان ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ردة فعل النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة»⁽⁷⁾. فعلى الشاعر المبدع ان يحسن وصل الربط بين غزله ومديحه وشكواه واستماحته وكذلك عليه ان يحسن وصل أقسام القصيدة مع بعضها فلا يفاجئ المتلقي بانتقالات غريبة مبتورة تُقَطِّع القصيدة اوصالاً يتبعثر معها المعنى في ذهن المتلقي؛ لان ذلك سيلحق ضرراً كبيراً بإبداعه وفاعلية تلقيه، وهذه المقدرة من سمات الشاعر المبدع سمّاها البلاغيون «حسن الانتقال أو

(1) ديوان بشار بن برد: 233/4.

(2) البديع في البديع: 155.

(3) ينظر النقد التطبيقي: 392.

(4) ينظر الصورة الفنية في النقد الشعري: 28.

(5) مكونات الإبداع: 339.

(6) عيار الشعر: 213.

(7) البلاغة تطور وتاريخ: 127.

حسن التخلص»⁽¹⁾. واسماه ابن طباطبا (لطافة التخلص) الذي وجده في أبيات محمد بن وهيب _____ ب(*) (ت 225هـ) _____:

(من الكامل)
حَتَّى اسْتَرَدَّ اللَّيْلَ خَلَعَهُ وَنَشَا خِلَالَ سَوَادِهِ وَضَحُ
وَبَدَا الصَّبَاحُ كَأَنَّ غُرَّتَهُ وَجَهُ الْخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدِّحُ⁽²⁾

وكقول أيضا: (من الكامل)
لَيْسَا الْبُلَى فَكأنمَا وَجَدَا بَعْدَ الْأَحْبَةِ مِثْلَ مَا أَجَدُ⁽³⁾

فقد استحسن ابن طباطبا هذا البيت وعدّه من شواهد تخلص الشاعر « من وصف الديار إلى وصف شوقه»⁽⁴⁾. وهو عنده من إبداع المحدثين لأنهم احسنوا في الانتقال في المعاني بما يحقق الترابط بين السابق واللاحق في المعاني وعدم حصول مفاجأة في الانتقال مراعاةً للترابط الذهني عند المتلقي وحفاظاً على وحدة الصورة الشعرية⁽⁵⁾، كما استحسن ابن طباطبا بيت أبي الشيص الخزاعي: (من الكامل)
أَكَلِ الْوَجِيفَ لِحَوْمِهَا وَلِحَوْمَهُمْ فَاتُوكْ أَنْقَاضاً عَلَى انْقَاضِ⁽⁶⁾

إذ يرى ابن طباطبا انه مما ابداع به المحدثون في لطافة القول وحسن التخلص إلى المعاني التي ارادوها⁽⁷⁾.

اما سبب تفوق المحدثين في ذلك فيعود إلى ان القدامى لم يحسنوا التخلص لانهم اعتمدوا الانتقال المفاجئ من غرض لآخر وعمدوا إلى ألفاظ بعينها لتحقيق هذا الغرض

(1) عرّفه ابن الأثير بقوله: «هو ان يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينما هو فيه إذ اخذ في معنى معنى آخر غيره وجعل الأول سبباً إليه - فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير ان يقطع كلامه، ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه فكأنما افرغ افراغاً»، ينظر المثل السائر: 244/2
(*) هو محمد بن وهيب الحميري، أبو جعفر شاعر مطبوع، مكثّر، من شعراء الدولة العباسية، اصله من البصرة، عاش في بغداد، وكان يتكسب بالمديح، له مرثي في أهل البيت، مدح المأمون والمعتصم، وكان نبيها شديد الزهراء بنفسه، ت (225هـ): ينظر الاعلام للزركلي: 134/7 ؛ وينظر معجم الشعراء العرب: 2043/1، وجدير بالذكر أن مصادرا اسمت والد (محمد) (وهباً) مثل عيار الشعر: 114 ؛ والموازنة: 462/1 ؛ والوساطة: 159، 189، وغيرها.

(2) شعراء عباسيون (بضمنهم محمد بن وهيب الحميري)، د. يوسف احمد السامرائي: 68/1 - 69.

(3) نفسه: 72/1.

(4) ينظر عيار الشعر: 187.

(5) ينظر الشاهد الشعري: 257.

(6) ديوان أبي الشيص الخزاعي واخباره: 77.

(7) ينظر عيار الشعر: 187.

كقولهم دع ذا، وعد عن ذا⁽¹⁾. ومن الدارسين من يرى ان المحدثين وان راعوا الانتقال إلى الغرض الجديد بصورة تدريجية تحافظ على وحدة القصيدة وترابطها إلا انه في المقابل يشعرون بوجود الصنعة والتكلف في محاولة ايجادهم تماسك مصطنع للأبيات على عكس الانتقال المفاجئ عند القدامى الذي يوحى بسيطرة الطبع⁽²⁾. وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى ان الشاعر المبدع «كنازم الجوهر المرصع ومركب العُقد الموشَّح يعد أكثر اصنافه ليسهل عليه إتقان رصفه وانتلافه»⁽³⁾.

لذلك ففكر في العلاقات القائمة بين عناصر الشعر ليخرج منها عدة انتلافات تتشكل بين عناصر الشعر وهي انتلاف اللفظ مع المعنى، وانتلاف اللفظ مع الوزن، وانتلاف المعنى مع الوزن، وانتلاف المعنى مع القافية⁽⁴⁾. والملاحظ انه اهمل جانب الخيال في الشعر ولربما جاء تغافله أو اهماله له بسبب عظم شعوره باهمية أحكام نسج البيت الشعري التي تربو عنده على كل شيء وذلك لن يتحقق إلا بنجاح تلك الانتلافات التي أشار إليها ومع ذلك فان من الدارسين من يرى ان عمله «يمثل اجتهداً ذاتياً مدهشاً»⁽⁵⁾.

وعبر الأمدي (ت 370هـ) عن إحكام النسج بـ (حسن التأليف) في مقابل سوء التأليف، فالاول يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسنًا ورونقاً وهو مذهب البحري والثاني يذهب بطلاوة المعنى ويفسده ويعميه وهو مذهب أبي تمام⁽⁶⁾.

كما عبر عنه بـ (صحة السبك) كما في قوله: «فان كنت – أدام الله سلامتك – ممن يُفَصِّلُ سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحري اشعر»⁽⁷⁾. كما وصف شعر البحري بـ «جودة الرصف، وحسن الديباجة»⁽⁸⁾. مع انه لم ينكر بلاغة لفظ أبي تمام وحسن سبكه ويستشهد ببيته الذي يقول فيه: (من الطويل)

هِيَ الْبَدْرُ يُغَيِّهَا تَوَدُّ وَجْهَهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ وَإِنْ لَمْ تَوَدِّ⁽⁹⁾

(1) ينظر قواعد الشعر: 56/1 ؛ وينظر العمدة: 239/1.

(2) ينظر الشاهد الشعري: 253.

(3) جواهر الألفاظ: 2.

(4) نقد الشعر: 7.

(5) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 214.

(6) ينظر الموازنة: 425/1.

(7، 5) نفسه: 5/1 ؛ نفسه: 423/1.

(9) ديوان أبي تمام: 23/2 ، والبيت من قصيدة يمدح فيها أبا سعد محمد بن يوسف، و (تودد) في آخر البيت. اصله تتودد فحذفت منه إحدى التاءين وهذا كثير في كلام العرب جار في الفصح منه. ينظر

الموازنة: 422/1 ، وتودد وجهها: حسنه وان كلَّ أحدٍ يُجِبُّه. ينظر الديوان: 23/2 ؛ وينظر لسان

العرب: مادة (ودد)

ثم يعلق قائلاً على لسان أصحاب البحتري منصفين أبا تمام بان «بدائع مشهورة ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلا بابلغ لفظ واحسن سبك»⁽¹⁾.

واشار المرزوقي إلى أهمية حسن التأليف في الشعر وتنسيق الأبيات بما يضمن انتظام المعاني فأورد قول ابن طباطبا «وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها»⁽²⁾. كقول إبراهيم بن هرمة (ت 176 هـ): (من المتقارب)

وَأَنِّي وَتَرْكِي نَدَى الْأَكْرَمِينَ وَقَدْحِي بِكَفِّي زَنْدًا شَحَا حَا
كَتَارِكَةً بِيضُهَا بِالْعَرَاءِ وَمُلْبَسَةً بَيضَ أُخْرَى جَنَاحَا⁽³⁾

وكقول الفرزدق: (من الطويل)

وَأَنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِي تَبَابِينِ قَيْسٍ أَوْ سُحُوقِ الْعَمَائِمِ
كَمْهَرِيْقٍ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّةُ سَرَابٍ أَثَارَتُهُ رِيَا حُ السَّمَائِمِ⁽⁴⁾

يلحق المرزوقي: «كان يجب ان يكون بيت لابن هرمة مع بيت للفرزدق، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة فيقال:

وَأَنِّي وَتَرْكِي نَدَى الْأَكْرَمِينَ وَقَدْحِي بِكَفِّي زَنْدًا شَحَا حَا
كَمْهَرِيْقٍ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّةُ سَرَابٍ إِذَا عَتَهُ رِيَا حُ السَّمَائِمِ

ويقال:

فَأَنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِي سَرَابِيلِ قَيْسٍ أَوْ سُحُوقِ الْعَمَائِمِ
كَتَارِكَةً بِيضُهَا بِالْعَرَاءِ وَمُلْبَسَةً بَيضَ أُخْرَى جَنَاحَا⁽⁵⁾

نلاحظ ان النقاد بوصفهم متلفين من طراز خاص صاروا يقترحون البدائل للشاعر إن شعروا بعدم إحكام نسج أبياته أو سوء تجاورها فالمتلقي لا يتقبل إلا الكلام المنتظم في لفظه ومعناه ليستحسنه أو يعجب به بعد ذلك.

ويرى الحاتمي فيما رواه ابن رشيّق أَنَّ القصيدة في هذا مَثَلُهَا مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض فإذا انفصل عضو من هذا الجسد ترك به عاهة، كذلك انفصال أجزاء القصيدة يسبب خللاً فيها يقول في ضرورة امتزاج غرض النسيب بما بعده: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه ان يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به غير منفصل منه، فان القصيدة مثالها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض

(1) الموازنة: 422/1.

(2) عيار الشعر: 209.

(3) ديوان إبراهيم بن هرمة: 81.

(4) شرح ديوان الفرزدق: 566/2.

(5) الموشح: 302.

فمتى انفصل واحد عن الآخر وبإينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله»⁽¹⁾. ويرى احد الدارسين ان عبارة «تعفي معالم جماله» يمكن ان تشير تشير إلى ادراكه العميق لفساد جمال القصيدة، إذ يعني ما يقوله، ان فساد النظم فساد لوحدة البناء في القصيدة وإعفاء لمعالم جمالها، فمعالم الجمال تتأتى من التناسب والانسجام والتكامل والنظم والترتيب والتلاحم⁽²⁾. كما رصد الحاتمي رديء النسيج من شعر المتنبي وراح يقارنه بغيره مما وصفه بالعذوبة والسلاسة كونه محكم النسيج يقول: «من سفاسف الكلام وسقط ومستعجمه قوله: (من الكامل) صَغُرَتْ كُلُّ كَبِيرَةٍ وَكَبُرَتْ عَنْ لَكَائِهِ وَعَدَدَتْ سِنَّ غَلَامٍ⁽³⁾

فهذا من النسيج الغلق القلق، وهو مع قلقه مأخوذ من أعذب لفظ واسلمه»⁽⁴⁾. كثيراً ما يُتهم الحاتمي بأنه متحامل على المتنبي - ولعله كذلك - لكن إذا نظرنا بتجرد إلى هذا البيت فاننا لا يمكن إلا ان نوافق الحاتمي فيما ذهب إليه لان تفكك النسيج وعدم إحكامه اذهب كل جمال لهذا البيت وان كان حافلاً بألفاظٍ عذبة سهلة إذا اخرجت من السياق الذي وضعت فيه مع ان من الدارسين من أشار إلى وجود الوحدة العضوية في الشعر العباسي بناءً على ما اكتشفه في إبداع المتنبي لقصيدته التي يقول فيها: (من الطويل) لَيْلِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ طِوَالٍ وَلَيْلُ الْعَاشِقِينَ طَوِيلُ⁽⁵⁾

فالدكتور احسان عباس يرى ان «التدقيق الفاحص يدل على ان المتنبي قد اختار مبنىً قائماً على (التناقض) فبعث فيه الانسجام وان الوحدة وحدة مغزى تلمح من دراستها دراسة تحليلية»⁽⁶⁾. كما عاب الحاتمي على المتنبي تفاوت صياغته الفنية فما عابه عليه انه انه وصف المُحَدِّث بأنه قرد وهذه إساءة في الأدب⁽⁷⁾. إشارة إلى قوله: (من الكامل) وَإِذَا أَشَارَ مُحَدِّثًا فَكَائِهِ قِرْدٌ يَقْهَقُهُ أَوْ عَجُوزٌ تَلْطِمُ⁽⁸⁾

يبدو ان هؤلاء النقاد لم يدركوا تماماً طبيعة الإبداع الفني الذي يُعد في الحقيقة مزيجاً من الواقع والخيال وربما يفقد الشاعر في سَورة الإبداع السيطرة على مشاعره واحاسيسه - لاسيما في غرض الهجاء - الذي غالباً ما يكون دافعه الغضب فتثب ألفاظ الشاعر

(1) العمدة: 117/2.

(2) ينظر النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري: 408.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 123/4.

(4) الرسالة الموضحة: 31 - 32.

(5) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 217/3.

(6) فن الشعر (د. احسان عباس): 210 - 211.

(7) ينظر الرسالة الحاتمية: المنشورة ضمن الابانة عن سرقات المتنبي: 277.

(8) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 256/4.

ومعانيه وثباً تلقائياً فتخرج رديئة النسخ غير منسجمة فتختلط بتلك المشاعر والأحاسيس التي نجدها غالباً متباينة في ألوانها متنافرة في امزجتها⁽¹⁾.

ثم ان مقام الهجاء يُسوّغ للشاعر استخدام مثل تلك الألفاظ وإلا لما كان هجاءً، لكن يبدو ان سهام النقد لا يمكن ان يسلم منها شاعر لان ارضاء المتلقي غاية صعبة المنال على الشاعر ان يتحراها في جميع أوجه إبداعه ومنها بلا شك حسن التأليف والنظم. فمما أعيب على أبي تمام قوله: (من البسيط)

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعاً مِنْ راحَتِكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ⁽²⁾

فقد اجمع كثير من النقاد على عدّ هذا البيت من فساد النظم وسوء التأليف لأنه بنى البيت على كثرة الحذف المُخَلّ بالمعنى⁽³⁾. فتفككت أوصاله وأصابه الضعف ومن انتقد هذا هذا البيت القاضي الجرجاني إذ قال انه: «أراد يدي لمن شاء رهن (ان كان) لم يذوق، فحذف (ان كان) من الكلام، فافسد الترتيب وأحال عن وجهه»⁽⁴⁾.

فالقاضي الجرجاني يرى ان غاية الشعر ومبتغاه هو ان ينتقل فيض المبدع الشعوري إلى المتلقي بشكل متصل دون ان يفسده عليه شيءٍ ليمتدّ إلى السامع يشركه بما يمثله في نفسه ليتذوقه ويُحسّه⁽⁵⁾. وهذه القضية صارت وسيلة تفاضل بين المبدع من الشعراء والمتّبع والمتّبع منهم وتكررت عند نقاد آخرين مثل ابن وكيع (ت 393هـ) الذي أوردتها في اطار جودة النظم في كتابه (المنصف) وان كان قد استعمل مصطلح (النظام) مثل ما عَقِبَ على بيت أبي الطيب المتنبّي: (من الكامل)

إِنْ كَانَ لَا يَسْعَى لِجُودٍ مَاجِدُ إِلَّا كَذَا فَالْغَيْثُ أَبْخَلُ مَنْ سَعَى⁽⁶⁾

إذ قال: «هذا البيت عليل الكلام ضعيف النظام لأنه كان يجب (فالغيث بخيل) فاما ان يجعله ابخل الساعين فليس كل الساعين كالممدوح في سعيه والممدوحون من السعاة لا يبلغون إلى ان يسبقوا الغيث في سعيهم فهذا فاسد»⁽⁷⁾.

وتحدث أبو هلال العسكري عن تلاحم الأجزاء فالبلاغة عنده إذا غابت عنها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللّالي بلا نظام⁽⁸⁾. والكلام إذا انقطعت اجزأؤه ولم تتصل تتصل فصوله ذهب رونقه وغاب ماؤه وانما يروق الكلام إذا جرى جريان السَّيل⁽⁹⁾. وفي وفي هذا الاتجاه يرى الدكتور بدوي طيبانه ان «مقياس الشعر عند العسكري هو وحدة البيت

(1) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 187 – 227.

(2) ديوان أبي تمام: 11/3.

(3) ينظر الشاهد الشعري: 290.

(4) الوساطة: 79.

(5) ينظر ثقافة الناقد: 146.

(6) شرح ديوان المتنبّي (البرقوقي): 11/3.

(7) المنصف للسارق والمسروق منه: 560/1.

(8) ينظر كتاب الصناعتين: 438.

(9) ينظر نفسه: 43.

لا وحدة القصيدة لذا فقد عدَّ احتياج البيت إلى ما بعده، ليكمل معناه عيباً من العيوب... وسمّاه التضمين»⁽¹⁾. مع انه كان ابرع من انتبه لمعنى الرصف. وحسن الرصف عنده «ان» «ان توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى، وتضم كل لفظه منها إلى شكلها وتضاف إلى لفظها»⁽²⁾. لان الكلام اداة للتعبير يعبر فيه الإنسان عما يجول في خوالج خوالج نفسه لذا فان طبيعة ألفاظ هذا الكلام تصطبغ بلونية المشاعر التي انفلتت بها النفوس وبقدر ما تسعف الألفاظ الإنسان على التعبير فهي قادرة على نقل مشاعره إلى الآخرين بنغمة يفعل لها السامع أو القارئ لان الكلام وكما يقول الباقلاني (ت 403هـ): «انما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس، التي لا يمكن التوصل إليها بانفسها وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها»⁽³⁾.

وهو يرى ان اكثرها تحقيقاً للمطلب واعجبها في الوصف وارشقها في التصرف وابرعها في النظم هو ما يستحق ان يقال عنه شريفاً⁽⁴⁾. واضح ان الحاتمي استعمل لفظة (النظم) مع ان من الدارسين من يرى ان «كلمتي (النسج والسبك) كانتا تستعملان بمعنى النظم»⁽⁵⁾ إذ تحدث الباقلاني عن النظم في سياق دراسته للاعجاز وتوقف ملياً عند أهميته أهميته وشرط إحكامه لأنه ذو اثر كبير في تلقي الكلام وبيّن أنّ النظم السليم هو ما يقع في النص موقع القبول، وذلك لأنه «إذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس، ما يذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويضحك ويبكي... ويهزّ الاعطاف، ويستميل نحوه الأسماح، ويورث الاريحية والعزة وقد يبعث على بذل المهج والاموال شجاعة وجوداً، ويرمي السامع من ورائه مرمى بعيداً. وله مسالك في النفوس لطيفة، ومداخل إلى القلوب دقيقة»⁽⁶⁾.

فالنظم هو الكلام العالي وهو طريقة تعلو بالكلام إلى مستوى التأثير بما تمنح له من اريحية تمكن له في القلوب وتجعل له في النفوس مسالك ومداخل لطيفة ذلك لان التأثير في المثلقي بالكلام إنّما يحصل بحسب ما يترتب في نظمه⁽⁷⁾. كلام دقيق يصب في صلب حديثنا عن اثر إحكام نسج الألفاظ في فاعلية تلقي الإبداع الشعري. لكن لا يفهم من ذلك انه يريد ألفاظاً محكمة النسج ليس لها اثر كبير في المعنى لأنه عندما قارن بين أبيات امرئ القيس فـ يس فـ مطا مع مطولته⁽⁸⁾. عدّ ذكره لتلك المواضع الكثيرة التي وردت (سقط اللوى) ، (الدخول) و

(1) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية: 154 .

(2) كتاب الصناعتين: 161.

(3) إعجاز القرآن: 119.

(4) ينظر اعجاز القرآن: 119.

(5) النقد التطبيقي: 381.

(6) إعجاز القرآن: 277.

(7) ينظر نفسه: 277 (بتصرف).

(8) ذكر امرؤ القيس عدداً من المواضع بقوله في أول بيتين من قصيدته المطولة قائلاً: (من الطويل).

(حومل) وغيرها... مما لا يفيد، مع انها محكمة النسخ من جانب اللغة إذ قال: «وقد كان يكفيه ان يذكر في التعريف بعض هذا، وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضرباً من الغي»⁽¹⁾.
بينما استحسن نظم بيت البحري الذي يقول فيه: (من الكامل)
بَرْقٌ سَرَى فِي بَطْنٍ وَجَرَةٌ فَاهْتَدَتْ بِسَنَاهُ أَعْنَاقُ الرِّكَابِ الضَّالِّ(2)

فقال: «وتحديده المكان – على الحشو – احمد من تحديد امرئ القيس»⁽³⁾. لكن الدكتور احمد بدوي يرى انه ينبغي ان يضع في جانب الاعتبار ان تكون لهذه الأماكن قيمة لدى الشاعر وما كانت تثيره في نفسه من انفعالات قوية عميقة وان الذكريات ترتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً⁽⁴⁾.

اما المرزوقي والذي جاء عرضه لعناصر عمود الشعر أكمل وأدق فزاد وفصل فيها، فالتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن جعل عياره الطبع واللسان، «فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله بل استمر فيه واستسهله بلا ملال، ولا كلال فذلك يوشك ان تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً»⁽⁵⁾. فإذا كان الطبع موهبة أصيلة في النفوس أو مصقولة في الذهن بطول الخبرة والمراس فان اللسان هو الذي يُشعر بمدى ما في أجزاء النظم من تآلف والتحام أو تعثر وتحبس⁽⁶⁾. كما ذكر الوزن والقافية التي هي جزء من الوزن – لأنها عنصر مهم ينبغي ان يخصه الشاعر بعنايته فهي نقطة تَجْمَعُ النُّظْمُ الشعري، فالطبع يلتذ بالتلوين الصوتي الصادر عن نظام الكلمات المرتبة في السياق النصي، والفطرة اللسانية تسهم في خلق نظام وزني منسق بأسلوب موسيقي يؤثر في المتلقي «لان لذيذه يطرب الطبع لايقاعه، ويمارجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»⁽⁷⁾. ولا شك ان المرزوقي نجح في جعل عيار التحام أجزاء النظم والتثامه، الطبع واللسان لان العاطفة المتقدمة، والفطرة اللغوية تسهم في تركيب أجزاء الكلام باتصال موضوعاته تركيباً متناسباً.

بسقط اللوى بين الدخول فحومل
لما نسجتها من جنوب وشمال

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي
فتوضح فالمقراة لم تعف رسمها

ينظر ديوان امرئ القيس: 160

- (1) اعجاز القرآن: 160.
- (2) ديوان البحري: 1737/3.
- (3) اعجاز القرآن: 82 ، 221.
- (4) ينظر اسس النقد الأدبي عند العرب: 305.
- (5) شرح ديوان الحماسة: المرزوقي: 9 - 10.
- (6) قضية عمود الشعر العربي: 29.
- (7) شرح ديوان الحماسة: المرزوقي: 10.

ويرى الدكتور (احمد رحمانى) ان نص المرزوقي في عمود الشعر نص عظيم في نظره لأنه وجد المرزوقي وقد جعل التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن واحداً من اعمدة الشعر وعدّ الطبع واللسان معياراً له وهو إنّما حديث في صميم نظرية النظم، كما جمع بين وظيفتي الألفاظ الصوتية التي تحدث اللذة بايقاعها، والمعنوية التي يتحقق الطرب للفهم بانتظامها وترتيبها على نظام يقتضيه سياق المعنى، وكذلك بيّن اثر النظم في وحدة العمل الأدبي⁽¹⁾. فجودة النظم صارت معياراً لكثير من النقاد في ذلك العصر للحكم بجوده الشعر واستحسانه من عدمها فهذا الشريف المرتضى (ت 436هـ) يستحسن ابیاتاً لابی تمام كان قد كان قد استهجنها أبو العباس احمد بن عبيد الله بن عمار (ت 310هـ وقيل 314هـ) فانكر عليه الشريف المرتضى ذلك وانه كان الأولى بأن يكون حكمه هذا على أبيات لإبراهيم بن المهدي. إذ قال الشريف المرتضى: «ومن مستحسن ما قيل في صفة المصلوب قول أبي تمام الطائي في قصيدة يمدح بها المعتصم، ويذكر قتل (الافشين) وحرقه وصلبه»⁽²⁾. إذ قال: (من الكامل)

ما زال سيرُ الكُفْرِ بَيْنَ ضُلُوعِهِ حَتَّى اصْطَلَى سِرَّ الزَّنَادِ الْوَارِي
نَاراً يُسَاوِرُ جِسْمَهُ مِنْ حَرِّهَا لَهَبٌ كَمَا عَصَفَتْ شِقِّ إزارِ⁽³⁾
طَارَتْ لَهَا شُعْلٌ يَهْدِمُ لَفْخُهَا أَرْكَانَهُ هَدْماً بَغْيَرِ غُبَارِ⁽⁴⁾

فعقب عليها قائلاً: «ومن عجيب الأمور ان أبا العباس احمد بن عبيد الله بن عمار ينشد هذه الأبيات المفرطة في الحسن في جملة مقابح أبي تمام، وما خرّجه - بزعمه - من سقطة وغلطه ويقول في عقبها: ولم يسمع بشعر وصف فيه مصلوب باغث من هذا الوصف، وأين كان عن مثل إبراهيم بن المهدي يصف صلب (بابك) في قصيدة يمدح بها المعتصم»⁽⁵⁾ إذ يقول:

ما زال يعنف بالنعمي فنقرها عنه الغموط ووافقه الاراصيد⁽⁶⁾
حتى علا حيث لا ينحط مجتمعا كما علا ابدأ ما أوزق العود
يا بقعة ضربت فيها علاوته وعينه وذوت أغصانه الميذ⁽⁷⁾

(1) ينظر النقد التطبيقي: 286 - 287..

(2) امالي المرتضى: 212/2.

(3) عصفت شق ازار: العصف نبت ينبت في ارض العرب، وقد عصفت الثوب فتعصف. ينظر تاج تاج العروس: مادة (عصف).

(4) ديوان أبي تمام: 203/2..

(5) امالي المرتضى: 214/2.

(6) الغموط هو المظلوم، وغمط الحق جده، والاراصيد الرقباء، والراصد بالشيء الراقب له والمرصاد: الطريق، والمرصد: موضع الرصد. ينظر تاج العروس: مادة (غمط، رصد).

(7) شعر إبراهيم بن المهدي واخباره ونثره: 203 - 204، ماد ميذاً تمايل إذا تننى وتبخرت ومادت الاغصان. تمايلت، ينظر لسان العرب: مادة ميذ.

ويعقب قائلاً: «وهكذا ينبغي ان يطعن على أبيات أبي تمام من يستجيد هذه الأبيات ويفرط في تقريظها، وليت من جهل شيئاً عدل عن الخوض فيه، والكلام عليه، فكان ذلك وأولى، وأبيات أبي تمام في نهاية القوة وجودة المعاني والألفاظ وسلامة السبك واطراد النسيج، وأبيات ابن المهدي مضطربة الألفاظ، مختلفة النسيج، متفاوتة الكلام»⁽¹⁾.

واضح ان نقد الشريف المرتضى نقد موضوعي صائب لان تفصيله أبيات أبي تمام على أبيات إبراهيم بن المهدي لم يأت من فراغ بل هو نقدٌ يُنمُّ عن دقة ومعرفة في صناعة الشعر فاراد ان يضع الأمور في نصابها فاعترض على ناقد آخر وهو ابن عمار الذي اما انه لم يستطع ان يتفاعل مع هذه الأبيات تفاعلاً دقيقاً ليستخرج منها مواطن الحسن والقوة ومواطن القبح والضعف أو ان مكانة إبراهيم بن المهدي كونه من بيت الخلافة العباسية دفعته لان يتجنب الخوض في نقد أبياته مجامله أو تزلفاً فاطلق سهام نقده على أبي تمام دونه.

اما جودة السبك واحكام النسيج والتحام أجزاء الكلام والتئامها فقد اجمل عبد القاهر الجرجاني الحديث عنها في حديثه عن النظم في نظريته المعروفة التي ترى ان الألفاظ وحدها لا قيمة لها في تحقيق الإبداع الشعري المتكامل انما يرجع ذلك إلى النظم وكيفيات الصياغة وصورها وخصائصها»⁽²⁾. إذ يرى عبد القاهر «ان الألفاظ لا تتفاضل من حيث حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وان الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما اشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»⁽³⁾.

كما يرى ان اللفظة تستمد فصاحتها من مكانها في النظم إذ يقول: «وهل تجد احدى يقول: (هذه اللفظة فصيحة) إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها»⁽⁴⁾. ثم يقول مستشهداً: «ومن اعجب ذلك لفظة (الشيء) فانك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع»⁽⁵⁾ ويقارن ويقارن ورودها في عدة أبيات شعرية منها ورودها في بيت أبي حية بقوله: (من الطويل) إذا مَا تَقَاضَى الْمَرْءُ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ تَقَاضَاهُ شَيْءٌ لَا يَمَلُّ التَّقَاضِيَا⁽⁶⁾

«فانك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر اليها في بيت المتنبي:

(من الطويل)
لَوْ فَلَّكَ الدَّوَارَ أَبْغَضْتَ سَعِيَهُ لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَارِ⁽⁷⁾

فانك تراها تقل وتضول بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم»⁽⁸⁾.

(1) امالي المرتضى: 214/2.

(2) البلاغة تطور وتاريخ: 162.

(3) دلائل الاعجاز: 46.

(4، 3) نفسه: 44 ؛ نفسه: 47.

(6) شعر أبي حية النميري: 101 ، (شي لا يمل التقاضيا) كناية عن الليل والنهار..

(7) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 378/4.

(8) دلائل الاعجاز: 48 ، 402.

اذن يمكن القول ان الضعف ليس في (لفظة شيء ذاتها) انما اصابها الضعف من الموقع الذي وضعت فيه في بيت المتنبي على خلاف الموقع الذي اعطاها قوة ومثانة في بيت أبي حيّة. ويقول عبد القاهر: «أنا لا نوجب الفصاحة للفظه مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها»⁽¹⁾، يليها»⁽¹⁾، ومثل ذلك قول بشار: (من الطويل)
كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأُسَيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَائِبُهُ⁽²⁾

إذ يعلق عبد القاهر على هذا البيت قائلاً: «إذا تأملتاه وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ورأيتاه قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب، ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً، وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار»⁽³⁾.
لا يكتفي عبد القاهر بالنظر إلى موقع اللفظة ضمن التركيب انما يمعن ويحق فيما تنتجه هذه التراكيب من معان أسهم في تشكيلها وانتاجها ذلك النسيج اللغوي⁽⁴⁾. ومثال ذلك ذلك قوله في قول إبراهيم بن العباس الصولي مخاطباً محمد بن عبد الملك الزيات بقوله: (من الطويل)

فَلَوْ إِذَا نَبَا دَهْرٌ وَأَنْكَرَ صَاحِبٌ وَسُلْطَ أَغْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرٌ
تَكُونُ عَنِ الْأَهْوَازِ دَارِي بَنْجَوَةٍ وَلَكِنْ مَقَادِيرُ جَرَتْ وَأُمُورٌ
وَإِنِّي لَأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مَجْدًا لِأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخْ وَوَزِيرٌ⁽⁵⁾

قال عبد القاهر معلقاً: «فانك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده انما كان من اجل تقديمه الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله الذي هو (تكون) وأن لم يقل: فلو تكون على الاهواز داري بنجوة إذ نبا دهرٌ ثم أن قال: (تكون) ولم يقل (كان) ثم أنه نكر الدهر ولم يقل (فلو إذ نبا الدهر) ثم انه ساق هذا

(1) نفسه: 402.
(2) ديوان بشار بن برد (عاشور): 335/1.
(3) دلائل الاعجاز: 414.
(4) ينظر النقد اللغوي عند العرب: 144.
(5) الطرائف الأدبية بضمنها ديوان إبراهيم بن العباس الصولي: 132 وفيه:
تغير لي دهر وانكر صاحب وسلط اعداء وغاب نصير

ويرى المحقق أن هذه الرواية هي الأقرب إلى الصواب، ونرى غير ذلك لان (تكون) في البيت الثاني هي جواب شرط فإذا تم اعتماد ما اثبتته المحقق فلن يكون هناك أداة شرط (لو) ولا فعل شرط (نبا).

التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم انه قال (وانكر صاحب) ⁽¹⁾ ولم يقل (وانكرت صاحباً)، ويعزو عبد القاهر شرف وفضل هذه الأبيات إلى معاني النحو التي نكرها مما اكسب الأبيات حسناً في النظم ⁽²⁾.
 اما ابن الأثير وهو من القائلين بنظرية الحسن والقبح في ذوات الكلمات فقد أقر ذلك في التراكيب بقوله: «واعلم ان تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها لان التركيب اعسر واشق» ⁽³⁾.

فمن اجل إلا تكون الألفاظ نافرة عن مواضعها يرى ابن الأثير ان ذلك يحتاج إلى الذوق الصحيح ويؤكد ان هذا النوع إذا ورد في الكلام - نظماً كان أو نثراً - لا يفتن له إلا راسخ في علم الفصاحة والبلاغة. فعلى الرغم من براعة البحري في مجال الألفاظ، وهو ما يشهد به ابن الأثير نفسه إذ يقول: «أنه لم يجد في سبك الألفاظ وديباجتها أحداً يسامي أبا عبادة البحري فيها» ⁽⁴⁾. إلا انه اتهمه بالهجنة في بيته الذي يقول فيه: (من الطويل)
حَلَفْتُ لَهَا بِاللَّهِ يَوْمَ التَّفَرُّقِ وَبِالْوَجْدِ مِنْ قَلْبِي بِهَا الْمُتَعَلِّقِ ⁽⁵⁾

والتقدير (من قلبي المتعلق بها) فلما فصل بين الموصوف الذي هو (قلبي) والصنعة التي هي المتعلق بالضمير الذي هو (بها) قبح ذلك ولو كان قال (من قلبٍ بها متعلق)، لزال ذلك القبح وذهبت تلك الهجنة ⁽⁶⁾.

وترى الدكتورة وفاء سعيد انه محق في تقديره «إذ يصبح البيت أكثر انتلافاً بين ألفاظه في السبك وأسرع في فهم فكرته» ⁽⁷⁾. وتلك المنافرات بين الألفاظ في السبك وجدها وجدها ابن الأثير في قول أبي الطيب المتنبي: (من الطويل)
وَلَا يُبْرِمُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ حَالِلٌ وَلَا يُحْلِلُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ مُبْرِمٌ ⁽⁸⁾

«فلفضلة (حائل) نافرة عن موضعها، وكانت له مندوحة عنها لأنه لو استعمل عوضاً عنها لفظة (ناقص) فقال:
فَلَا يُبْرِمُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ نَاقِصٌ وَلَا يَنْقُصُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ يُبْرِمُ

لجاءت الكلمة قارة في مكانها غير قلقة ولا نافرة» ⁽¹⁾.

(1) دلائل الإعجاز: 86.

(2) نفسه: 86.

(3) المثل السائر: 166/1.

(4) الوشي المرقوم في حل المنظوم: 56.

(5) ديوان البحري: 1504/3.

(6) المثل السائر: 319/1.

(7) ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية: 196 .

(8) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 206/4.

وهذا الكلام يوافق ما جاء به أبو البقاء العكبري (ت 610هـ) في شرحه لديوان المتنبي فهو قد علل إظهار التضعيف في (حائل) من باب الضرورات «فلو قال مكانه ناقض: لسلم من الضرورة... وربما يفعل المتنبي الشاعر هذا ليُشعر أنه يعلم بالضرورات»⁽²⁾. ولا نرى وجهاً للضرورة هنا إنما هو مركبٌ صعبٌ من المراكب التي غالباً ما نجد المتنبي يركبها في محاولة اثبات شاعريته وإبداعه وخلصاً معناه أنه لا يخالف فيما أراد فليس لأمر الخليفة الذي يحكمه ناقض ولا للذي نقضه مبرم. يتضح لنا جلياً أهمية التحام أجزاء البيت الشعري واحكام نسج ألفاظه لأنها اللبانات الأساسية التي يقوم عليها فاحكامها يضمن بناء بيت شعري متماسك ورصين يمكن ان ينتج معان راقية تتناسب مع متانة ذلك البناء لأنه وكما يقول الدكتور احمد احمد بدوي بضرورة «ان تكون القصيدة ذات أسلوب متقارب لا ترتفع بعض اجزائها إلى السماء، ولا ينحط البعض الآخر إلى الحضيض»⁽³⁾.

اما حديثنا عن المباني بعمامة ولاسيما الصفات التي أوردناها في المباحث الثلاث فان الشاعر إذا تحرّرها فانها ستكسب إبداعه رونقاً وجمالاً، فضلاً عن الرصانة والمتانة، كما انها تصلح لان تكون معياراً يتخذ من ينبري لنقد الشعر في كل عصر وزمان، لان صفات الألفاظ ومقاييسها التي رصدها النقاد القدماء لا تزال صالحة معياراً للحكم بالجودة، والمفاضلة بين الشعراء حتى في عصرنا هذا.

ونستنتج من كل تلك الآراء النقدية القديمة والتي تدور حول الألفاظ وأهميتها في الإبداع الشعري أنه كان يوجد ما يمكن تسميته اليوم بالمنهج البنيوي الذي ينظر إلى اللغة على انها الميدان الذي يمكن من خلاله توجيه النقد إلى إبداعات الشعراء وان اللغة – كما ينظر اليها الغربيون «كانت اوفى تمثيلاً لصفة مبدعها الكبرى الفارقة»⁽⁴⁾. وهو ما نؤمن به تماماً فإذا كانت ريشة الرسام وازميل النحات سبيلهما لاظهار ابداعهما فان الشاعر ليس له إلا لغته يُظهر بها ما تجيش به نفسه المبدعه في مجال الشعر.

(1) المثل السائر: 316/1.

(2) شرح ديوان المتنبي (العكبري): 86/4.

(3) أسس النقد الأدبي عند العرب: 492.

(4) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: 243.

الباب الثالث

سلطة التلقي

الفصل الأول

الإبداع الشعري بين الرقابة وجمالية التلقي

المبحث الأول: التلقي الأهمية وتطور المفهوم

ان عملية الإبداع الشعري كغيرها من الظواهر الأدبية الأخرى تقوم على ثلاثة أركان رئيسية هي المبدع، والنص، والمتلقي فالإبداع لا يقوم إلا من أجل متلقي ما سواء أكان مدركاً أم متخيلاً، والشاعر لا ينظم لنفسه حسب بل يوجه إبداعه الشعري لمتلقي ما يعني هذا الإبداع ويفهمه ويتواصل معه «فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع فني وهذا الوجود وحده يمثل درواً فاعلاً في عملية التلقي»⁽¹⁾. وكان هذا المتلقي قديماً يقوم بدور الناقد حين لم تكن هناك حاجة إلى وسيط لتفسير العمل الأدبي لكن ظهرت الحاجة إلى هذا الوسيط (الناقد) في العصور العباسية عندما اخذ الشعراء يميلون إلى المعاني الفلسفية الغامضة التي تحتاج إلى الناقد ليفسر ويشرح تلك النصوص وبهذا انضاف الناقد وأصبح جزءاً من العملية الإبداعية التي لا تكتمل إلا بهذا الثالوث العضوي المتماسك المبدع ونتاجه، والمتلقي وإمكاناته، والناقد وطرانقه وأدوات عمله⁽²⁾.

ولعل ظهور نظرية التلقي جاء ليلقي الضوء على ذلك الدور الكبير الذي يؤديه المتلقي في تحديد مسيرة الإبداع الفني مع ان أصول تلك النظرية كان موجوداً أصلاً منذ فكرة التطهير الارسطية، كذلك في النقد العربي القديم وما قصة امرئ القيس وعلمة الفحل وتحكيمها أم جندب زوج امرئ القيس في شعرهما⁽³⁾. إلا دليل على قدرة المتلقي قديماً على تذوق الإبداع الشعري والحكم عليه، وجاءت آراء النقاد القدامى حافلة بالاهتمام بالمتلقي ودوره في عمله الإبداع «فقد بدأ النقد العربي صلاته بالمتلقي منذ الارهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد»⁽⁴⁾ كما لا بد من الإشارة إلى ان القرآن الكريم قد أولى المتلقي أهمية كبرى إذ نجد في مواضع كثيرة دعوات تصوغ للمتلقي منهجاً يسير عليه عند ولوجه في دروب النص القرآني وتترك له حرية اختيار وسائله وأدواته⁽⁵⁾. ولعل اعجاز القرآن يكمن في ان نصوصه تمنح المتلقي حرية وسعت لذة الاكتشاف لديه مما يضيف على

(1) الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي: 189.

(2) ينظر دور المتلقي في العملية الإبداعية: 120.

(3) ينظر الشعر والشعراء: 212/1 – 214.

(4) استقبال النص: 9.

(5) ينظر على سبيل المثال:.

• قوله تعالى { سُورَةُ أَنْزَلْنَاهَا وَفَرَضْنَاهَا وَأَنْزَلْنَا فِيهَا آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ لَّعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ } سورة النور آية (1)

• وقوله تعالى { وَلَقَدْ صَرَّفْنَاهُ بَيْنَهُمْ لِيَذَكَّرُوا فَأَبَى أَكْثَرُ النَّاسِ إِلَّا كُفُورًا } سورة الفرقان آية (50).

وغيرهما من الآيات الداعية إلى بعث هذا المتلقي من الرقادظن وينظر سورة الزخرف الآية (1)

– (3) وسورة القمر الآية (17)

النص القرآني جدة وديمومة لان معانيها ممتدة إلى غير نفاذ⁽¹⁾. ثم ان فيها دعوات للقارئ بأن يلج في دروبه ويتلمس بنفسه مناحي هذا الاعجاز.

ان من يطيل النظر في النظرية النقدية العربية يجد ان اهتمام النقاد عموماً بالأثر الذي يتركه الشعر في المتلقين اكبر من اهتمامهم بعملية الإبداع الشعري ذاتها، ويظهر هذا الموقف جلياً من الأقوال الكثيرة التي تربط بين الأثر الذي يتركه الشعر في متلقيه والسحر، أو تلك الأقوال التي تشير إلى قدرة الشعر على تشجيع الجبان وتسخية البخيل ورفع الوضيع ووضع الرافع⁽²⁾ انطلاقاً من الاحساس بقوة الشعر الساحرة الأسرة التي تتحكم بالسامع فتدفعه للقبول بما يرمى إليه الشاعر وفي السياق نفسه يأتي حديث الرسول الكريم (ﷺ): "إن من البيان لسحراً"⁽³⁾ ليمثل هذا التصور لفعل الشعر وسطوته على السامع. والتلقي لغة الاستقبال، جاء في لسان العرب: قال الازهري التلقي هو الاستقبال ومنه قوله تعالى: {وَمَا يُقَالُهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُقَالُهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ}⁽⁴⁾ وتلقاه أي استقبله... والرجل يُلقى الكلام أي يُلقنه... أما قوله تعالى: {فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ} فمعناه انه اخذها عنه ومثله لَقْنَهَا أو تَلَقْنَهَا وقيل، فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تَعَلَّمَهَا ودعا بها⁽⁵⁾.

أما التلقي في الوعي اللغوي فاننا لو نظرنا في قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ

الْغَاوُونَ﴾^(٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾^(٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾^(٢٢٦) فان معنى التلقي في هذه الآية انحصر في الغواية، والغَيُّ: الضلال والخيبة، غوى: ضلَّ، الغوى: العطش والجوع⁽⁷⁾ فقارئ الشعر أو متلقيه... كأنما هو شخص مستعد للغواية بفعل تأثير الشاعر لكن عن حاجة ملحة من هذا القارئ تحكمت فيه إلى حد يشبه العطش إلى الماء والجوع إلى الغذاء، والتلقي الشعري يكون بذلك في التعبير القرآني وقوعاً في لعبة تبدل المزاج بفعل الهيمنة التي يملكها الشاعر وشعره⁽⁸⁾. والتلقي هو العملية المقابلة لإبداع الشعر أو انشائه أو كتابته - من حيث ارتباطه بالقارئ أساساً - والمتلقي هو ذلك العنصر الفعال في العملية الإبداعية كلها وتشكل من أكثر من مفهوم⁽⁹⁾.

(1) ينظر استقبال النص: 14..

(2) ينظر العمدة: 30/1 قول الزبير بن بكار عن الشعر بأنه «يحل عقد اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل»، ينظر عيار الشعر: 17

(3) ينظر صحيح البخاري: 19/7، 138/7، وورد في كثير من الكتب الأدبية والنقدية منها العقد الفريد في مواضع كثيرة منها في فضائل الشعر: 273/5؛ والعمدة: 27/1؛ ودلائل الاعجاز: 21

(4) سورة فصلت: الآية 35.

(5) ينظر لسان العرب: مادة (لقا)..

(6) سورة الشعراء: الآية (224 - 225 - 226)..

(7) ينظر لسان العرب: مادة (غوى).

(8) ينظر التلقي الشعري بين الذاتية النقدية والدلالة اللغوية: 26.

(9) ينظر إستراتيجية التلقي في النقد العربي: 4 - 5.

بالنظر إلى آلية تلقي النص، فإن كان يتلقى سماعاً فالمتلقي هو السامع أو المستمع، وإن كان يتلقي قراءة فهو القارئ، وإن كان الخطاب موجهاً إليه فهو المخاطب، وإن كان النص أعداً ليقال له فهو المقول له⁽¹⁾. ولعل هذا التعدد في التسميات يوحي بأهمية المُسمَّى المُسمَّى وارتفاع شأنه وإن كان مصطلح (التلقي) أوسع دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كالقارئ أو السامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائية⁽²⁾. أما في العصر الحاضر فقد أصبحت كلمة (التلقي) ذات اتجاه يشير إلى قراءة النص الشعري واستقباله وفق طريقة خاصة أو منهج نقدي معين أو حتى خليط من عدة مناهج⁽³⁾. صحيح أن هذه الدراسة تراثية تحاول متابعة قضية التلقي في النقد العربي القديم لكن الكاتب سيعمد إلى إجراء مقاربات بين آليات النقد المعاصر ونظريات القراءة الحديثة وجماليات التلقي من جهة وبين تجلياتها في تراثنا النقدي القديم من جهة أخرى ليس من أجل إسقاط هذه النظريات الحديثة وطروحاتها على ذلك التراث ولكن من أجل الاستفادة من التطور الكبير الحاصل في مجال فهم النفس البشرية ومحاولة ضبط نشاطاتها المختلفة والاستفادة من العلوم الحديثة التي فتحت كثيراً من الأفاق أمام دراسة النفس البشرية ومعرفة رغباتها وميولها.

لقد كان التلقي قديماً قائماً على (المشاهدة) فجاءت أحكام المتلقي تأثرية سريعة ربما عبر عنها بفعل بدلاً من عبارة يوضح فيها موقفه من الشعر الذي تلقاه كخلع الرسول (ﷺ) بردته على كعب بن زهير بعد أن استحسّن لاميته المشهورة⁽⁴⁾. ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طرباً لسماع بيت من معلقة امرئ القيس⁽⁵⁾. وفي العصر العباسي عندما اختار الشاعر مروان بن أبي حفصة فكرة الدفاع عن الحق الشرعي للعباسيين في الخلافة - وكانت محاولة منه للتقرب منهم - مثل بين يدي المهدي فأنشدته أبياتاً منها قوله: (من الكامل)

بَيِّضَاءُ تَخْلُطُ بِالْحَيَاءِ دَلَالَهَا
قَادَ الْقُلُوبَ إِلَى الصِّبَا فَأَمَالَهَا

طَرَقَتْكَ زَائِرَةٌ فَحَيَّ خَيَالَهَا
قَادَتْ فُؤَادَكَ فَاسْتَقَادَ وَمِثْلَهَا

إلى أن قال:

بَأَكْفَكُمْ أَمْ تَسْتَثْرُونَ هَلَالَهَا
جَبْرِيلُ بَلَّغَهَا النَّبْيُ فَقَالَهَا
بَثْرَاتِهِمْ فَأَرَدْتُمْ إِبْطَالَهَا⁽⁶⁾

هَلْ تَطْمِسُونَ مِنَ السَّمَاءِ نَجُومَهَا
أَمْ تَجْحَدُونَ مَقَالََةَ عَنْ رَبِّكُمْ
شَهِدَتْ مِنَ الْأَنْفَالِ آخِرُ آيَةٍ

- (1) ينظر نظرية التلقي عند العرب: 9.
- (2) ينظر ظهور منظور التلقي في التراث النقدي عند العرب، (سلسلة مقالات)، مقالة رقم 10/1، المقدمة: 1.
- (3) ينظر استقبال النص: 37 - 46.
- (4) ينظر الشعر والشعراء: 155/1.
- (5) ينظر الموشح: 28.
- (6) ديوان مروان بن أبي حفصة: 96 - 99.

فما كان من الخليفة المهدي إلا ان زحف من صدر مُصلّاه حتى صار على البساط اعجاباً بما سمع⁽¹⁾. وقد يعبر المتلقي عن شدة اعجابه وتأثره بالشعر بعبارات الاطراء والمديح ومن ذلك ان بشاراً واشجع السلمي كانا في جملة الشعراء في مجلس المهدي فقدم ابا العتاهية في الانشاد فغاضهما ذلك فلمّا انشد ابو العتاهية مادحاً المهدي مشبهاً بجاربه (عتب بقوله: (من المتقارب)

إلا ما لسيدتي، ما لها؟ أدلت، فأجمّل إدلالها
ولا ففيم تجنّت وما جنّيت سقى الله اطلالها

فقال بشار بهذا الشعر يُقدم علينا، فلمّا اتى على القول:
أتتُّه الخلافة منقادة إليه تجرّ أذياله
ولم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره لزلزلت الأرض زلزالها⁽²⁾

فاهتز بشار طرباً وقال: يا اخا سليم، أترى الخليفة لم يطر عن فراشه لما يأتي به هذا الكوفي⁽³⁾، ويقول ابن الاثير معلقاً: «ولعمري ان الأمر كما قال بشار، وخير القول ما اسكر اسكر السامع حين ينقله عن حالته سواء كان في مديح أو غيره»⁽⁴⁾.

ثم تطور الأمر في العصور التالية - لاسيما عصر التدوين - حين اصبح النقد صنعة يعرفها اهلها الحاذقون بها، اما إذا تابعنا النصوص النقدية القديمة فاننا سنجد كثيراً من الاحكام النقدية التي تتعلق بالتلقي لعل اقدمها تلك التي وردت في صحيفة بشر بن المعتمر كقوله مشيراً إلى قضية التوصيل والتأثير في المتلقين: «ينبغي للمتكلم ان يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»⁽⁵⁾. نفهم من هذه الإشارات ان المتلقي لم يكن غائباً ابداً عن ذهن المبدع ولا الناقد القديم منذ ذلك الزمن بل لعل هذا المتلقي كان «هو المحدد الوحيد لشكل الصياغة النهائي»⁽⁶⁾. واعتنى الجاحظ أيضاً بشروط انتاج الخطاب ومنها الشروط التي تؤثر في المتلقي كما اشار إلى ضرورة الاعتناء به في البيان والتبيين ان «للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية»⁽⁷⁾. بل ان

(1) ينظر الأغاني (دار الكتاب): 88/10.

(2) ديوان أبي العتاهية: 330 - 331.

(3) ينظر المثل السائر: 194/1.

(4) ينظر أبو العتاهية أشعاره واخباره: 34 (مقدمة ابن عبد البر على الديوان)، وفي روايات أخرى جاء: جاء: (انظروا. امير المؤمنين هل طار عن اعواده) ينظر صبح الاعشى: 232/2 ؛ المثل السائر:

194/1

(5) البيان والتبيين: 136/1.

(6) في ماهية النص الشعري: 167.

(7) البيان والتبيين: 99/1.

ان كتابه هذا- البيان والتبيين – مداه ان قيمة البيان ان يسكن في قلب متلقٍ مهياً له. إذ يقول: «مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهم وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما انه كلما كان القلب اشد استبانة كان أحمد والمُفهمُ لك والمتفهمُ عنك شريكان في الفصل»⁽¹⁾. فالمتلقي المحسن عند الجاحظ شريك المتكلم المحسن وهذه إشارة أخرى على حرص الجاحظ على ضرورة الربط بين منشئ الأدب ومتلقيه⁽²⁾. كما انه يدخل المخاطب (المتلقي) كعنصر فاعل واساسي في العملية البيانية وبهذا فان المتلقي كعنصر فاعل في النص لا ينجو هو الآخر من التأثير بالارسالية التي تحرص على توليد ردود فعله لان كل نص جديد «يمتلك وظيفة تأثيريه... وعندما نفكر حسب المفهومات البلاغية فاننا ننظر مبدئياً إلى النص من زاوية المستمع/ القارئ ونجعله تابعاً لمقصدية الأثر في النموذج البلاغي للتواصل يحتل متلقي الخطاب المقام الأول»⁽³⁾.

وقد ترسخت تلك النظرة بربط الشعر بتأثيره النفسي ولعل محاولة ابن قتيبة في تحليل بناء القصيدة العربية التي اقامها على العلاقة بين موضوعات القصيدة وتأثيرها في الجمهور أو السامع (المقصود) تمثل صورة جلية في التركيز على المتلقي السامع أكثر من المبدع وعملية الإبداع⁽⁴⁾. وكان تفسيره النفسي لمقدمات بعض القصائد الجاهلية دليل على ان الشاعر انما يوجه شعره بالاساس للمتلقي بهدف استمالاته فالشاعر الجاهلي عندما يستهل قصيدته بالكاء على الاطلاق انما «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الاسماع»⁽⁵⁾. واصغاء المتلقي قبل سماعه انما هو تهيئة الذهن للاستقبال وهو يسبق يسبق التلقي عادة إذ يدعو ابن قتيبة الشاعر إلى ايهام المتلقي وجذبه عن طريق الاماكن القريبة من نفسه حتى إذا اصغى واقترب سمعه من النص فهم مغزى الخطاب والمعاني الكامنة فيه⁽⁶⁾.

ان الغنائية التي اتسم بها الشعر العربي قديماً واتكاه على الشفوية وفرت له وسائل توصيل جيدة فكان الاتصال بين المتلقي والنص المبدع سهلاً لان مبدع النص والمتلقي متقاربان في ثقافتهما فيكون هذا مدعاة لتقبل النص بسهولة إذ يجد المتلقي النص يعبر عن مشاعره كما يعبر عن مشاعر المبدع على السواء فيرده ويحفظه وينشده ويتمثل به في كل مناسبة كما لو كان نصه⁽⁷⁾. ومن النقاد الذين أولوا أهمية كبرى لتأثير الشعر في السامع ووجوب ان يوجه الشاعر عمله إليه على نحو يستطيع ان يكون مؤثراً فيه ابن طباطبا العلوي إذ يرى ان على «صانع الشعر ان يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مُسْتَدْعِيَةً لِعَشْقِ المتأمل في محاسنه»⁽⁸⁾. كما تحدث

(1) نفسه: 11/1.

(2) ينظر ظهور منظور المتلقي، مقال: 10/4 ؛ العناية بمنظور المتلقي: 1.

(3) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ترجمة: محمد العمري: 16.

(4) ينظر الشعر والشعراء: 75/1.

(5) نفسه: 76/1.

(6) ينظر استقبال النص: 68.

(7) ينظر اشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث: 5.

(8) عيار الشعر: 203.

ابن طباطبا عن التلقي الذي يقوم على اساس حسيٍّ محض يقول: «وللاشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كیفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالاراييح الفائحة... وكالنفوش الملونة التقاسيم، والاصباغ، وكالابقاع المٌطرب المختلف التأليف، وكالملاس اللذيذة الشهية...»⁽¹⁾. واضح ان هناك ربط بين جماليات الإبداع وجماليات التلقي فالشعر – والادب عموماً – هو «عملية إبداع جمالي من منشئه وهو عملية تذوق جمالي من المتلقي»⁽²⁾.

وهذا قريب مما تراه نظرية الاستقبال، أو جماليات التلقي في اهتمامها بالقارئ المتفاعل بالنص «التي تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب فهي ترى ان الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفيرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم اسهاماً فاعلاً في بناء المعنى إلى مفهوم القصديـه الظاهرية عند هوسرل»⁽³⁾. ويبدو ان ابن طباطبا يرى «ان وظيفة الشعر لا تقتصر على امتاع المتلقي باثارة لذته، بل هو مفيد أيضاً إذ للشعر القدرة على توجيه سلوكه الوجهة التي يريد لها»⁽⁴⁾. إذ يقول: «فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولائم الفهم، وكان انفذ من نفث السحر... فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبه وإلهائه، وهزه واثارته»⁽⁵⁾.

واكد عبد القاهر الجرجاني أهمية التلقي وفاعليته في عملية الإبداع الشعري وان المتلقي يجب ان يكون على درجة من الثقافة حتى يستطيع الوصول إلى المعاني المخبأة في ذلك الشعر وشبَّهها بانها كالجوهر في الصِّدْف يقول «ان هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصِّدْف لا يبرز لك إلا ان تَشَقُّ عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكَشْف عَمَّا اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذون له في الوصول إليه، فما كل احد يفلح في شَقِّ الصِّدْف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»⁽⁶⁾ كما أشار إلى أهمية التلقي الحسي الذي له الأثر الكبير في السامع الذي ينتقل عبر التمثيل «من العقل إلى العيان والحس»⁽⁷⁾. فيحصل له الانس بالانتقال وهو الأمر الذي يحرك النفس ويُمكِّن المعنى في القلب ومما استشهد به على عمق التأثير عن طريق الحس قول محمد بن وهيب الحميري (ت 225هـ): (من الكامل)

وبدا الصَّباح كأنَّ غُرَّتَهُ وَجَهُ الخليفة حينَ يُمْتَدُّ⁽⁸⁾

(1) نفسه: 22.

(2) كيف نتذوق قصيدة: 97 .

(3) نظرية التلقي: 42 .

(4) قراءة في التراث النقدي نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر 14.

(5) عيار الشعر: 23.

(6) اسرار البلاغة: 141/1.

(7) نفسه: 125/1.

(8) شعراء عباسيون بضمنهم محمد بن وهب الحميري، د. يونس احمد السامرائي: 69/1.

فالشاعر لا يجد في الصباح – بكل زوهوه ورونقه – ما يكفي لان يشبه وجه الخليفة به لانه سيظل قاصراً عن ان يفي حقّه فراح وعلى عادة التخيل عند الشعراء يقلب التشبيه ويحشد له ما امكن من مبالغة ليكون له عمق في التأثير حداً يسحر فيه المتلقي وهو ما تلمسه في قراءة التصورات التي عرضها الجرجاني حول تأثير الشعر وفعله بالمتلقي إلا تُظهر انه يرى في الشعر قوة السحر⁽¹⁾ واثره مقروناً بالفتنة وفعل الكيمياء ومثل هذا التأثير التأثير ينبثق من النص الشعري ويتوجه إلى متلقيه الذي يقع تحت فعله الفتان الساحر⁽²⁾. يقول الجرجاني «ومن عجيب ما اتفق في هذا الباب قول ابن المعتز في ذم القمر واجترائه بقدرة البيان على تقبيحه، وهو الأصل والمثل وعليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن وتزيين كل مزين واول ما يقع في النفوس إذا اريد المبالغة في الوصف بالجمال والبلوغ فيه غاية الكمال...»⁽³⁾.

إذا قال ابن المعتز في ذم القمر: (من الكامل)

يا سارق الأنوار من شمس الضحى	يا مثلي طيب الكرى ومُنْعَصِي
أما ضياء الشمس فيك فناقص	وأرى حرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيه منك بطائل	مُسْلَخ بهقاً كلون الأبرص ⁽⁴⁾

ويعلل الجرجاني صنيع ابن المعتز بأنه قد فعل ذلك لثقلته بان هذا القول إذا شاء سحر وقلب الصور⁽⁵⁾. مما يعني ان المتلقي لا يملك في مقابل سحر الشعر إلا قبول ما يرد أو يعرض عليه كما هي الحال فيمن يقع تحت تأثير السحر⁽⁶⁾.

وهذه القضية أشار إليها الفلاسفة المسلمون أيضاً أمثال الفارابي وابن سينا وغيرهما ممن بحث في اثر الشعر في المتلقي وقد ارتبطت عندهم بالفاعلية النفسية للتخيل الشعري القادر على التأثير تأثيراً حسياً نفسياً لا يستند إلى الروية والفكر وبالتالي فان المتلقي في هذه الحال يخضع لفاعلية التخيل التي تنهض على اساس كونها «عملية ايهام موجه تهدف إلى اثاره المتلقي»⁽⁷⁾.

وهو ما يقود إلى الربط بين السحر والتخيل من جهة والشعر من جهة أخرى لما للشعر من قوة تُغيّر النفوس من حال إلى حال وان للشعر الجيد القدرة على حمل النفوس على شيء وضده بما يحثه من تأثير وفي ذلك يقول ابن الرومي رابطاً تلك القوة بسحر البيان⁽⁸⁾. (من البسيط)

(1) اسرار البلاغة: 118 – 143 – 164 – 206 – 281 – 262 – 263 – 320 – 321.

(2) المتلقي عند حازم القرطاجني: 343..

(3) اسرار البلاغة: 345/1.

(4) شعر ابن المعتز: 607/2 – 608.

(5) اسرار البلاغة: 346/1.

(6) ينظر المتلقي عند حازم القرطاجني: 343.

(7) مفهوم الشعر: 161.

(8) تكررت هذه الأبيات عند غير واحد من النقاد والفلاسفة لايضاح تأثير الشعر على المتلقي فقد استشهد

استشهد بها. الفارابي وابن سينا وابن أبي الحديد، ينظر على سبيل المثال: المثل السائر: 128/4

والحقُّ قد يعثرُ به بعضُ تغييرِ
وإنَّ تعبَ قلَّت: ذا قَيءُ الزنابيرِ
سحرُ البيانِ يُري الظلماءَ كالنورِ⁽¹⁾

في زُخرفِ القولِ ترجيحٌ لقائله
تقول: هذا مُجاجُ النحلِ تمدحه
مدحاً وذمّاً، وما جاوزت وصفهما

وإذا ما تقدمنا إلى حازم القرطاجني سنجد في كتابه المنهاج قد أولى اهتماماً كبيراً لتأثير الشعر في النفوس بل ان العبارات التي تربط بين الشعر ومكوناته من جانب وتأثيره في المتلقي من جانب آخر هي الأكثر دوراً في لغته، وهو أمر يؤشر على محورية المتلقي في نظريته الشعرية التي انبثقت من تعريفه الشعر بوظيفته أو تأثيره في النفوس⁽²⁾. إذ عرف القرطاجني الشعر بأنه «كلام مخيل موزون... والتخيل ان تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل تخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»⁽³⁾.

وهذا التعريف يظهر فيه ان جوهر الشعر عنده مشروط بوظيفته بوصفه كلاماً مخيلاً والاثر المترتب عنه يتشكل عبر استجابة نفسية تلقائية يملئها النص المخيل على المتلقي بفعل قوة التخيل وهو ما دعا الدكتور جابر عصفور إلى ان يصف موقف القرطاجني من الشعر بأنه «انما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب»⁽⁴⁾.

ويؤكد حازم هذا الدور للمتلقي قائلاً «فيجب ان يُمال بالقول إلى القسم الذي هو اشبه بحال من قُصد بالقول وصُنِع له، وان لم يقصد به قصد انسان فليقتصر به على ذكر الاحوال السارة المستطابة والشاحية فان احوال جمهور الناس والمتفرغين لسماع الكلام حائمة حول ما ينعم أو يشجو»⁽⁵⁾.

يتبين من خلال هذه الآراء لنخبة من النقاد القدماء أهمية التلقي في النقد العربي القديم سواءً بشكله الشفهي البسيط أو عندما اصبح صناعة يمتنها النقاد في عصر التدوين لكن يجب القول ان الدور الذي انيط بالمتلقي في الكشف عن البعد الجمالي في عملية الإبداع الشعري ظل محدوداً بينما تعاضم هذا الدور في الدراسات الحديثة حتى اصبح ركناً أساسياً في المعادلة الإبداعية إلى حد الايمان ان الكتابة الأدبية لا تكتسب بعدها الحقيقي – بوصفها خطاباً فكرياً جمالياً – إلا بمشاركة المتلقي في كل جيل وفي كل عصر⁽⁶⁾.

(1) ديوان ابن الرومي: 1144/3.

(2) المتلقي عند حازم القرطاجني: 346.

(3) منهاج البلغاء وسراج الادباء: 89.

(4) الصورة الفنية: 80.

(5) منهاج البلغاء وسراج الادباء: 357.

(6) ظهور منظور المتلقي، مقال: 10/5 ؛ النص ومسؤولية التلقي: 1.

المبحث الثاني: جمالية التلقي

حريّ بنا وإن كنّا ندرس سلطة التلقي في العصر العباسي ان نستعين بنظرية التلقي الحديثة (جمالية التلقي) بوصفها اتجاهاً يهتم بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية فهي تُعيد للقارئ مكانته بوصفه المُرسَل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهذا يعني ان العمل الإبداعي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق التلقي المتضمن اعادة الإنتاج، فالمبدع ما هو إلا متلقٍ لإبداعات سابقة مما يجعل التناص يلغي ملكية النصوص لمبدعيها الاصيلين، وقد ظهرت هذه النظرية في أواخر الستينات وتنسب إلى (هانز روبرت ياكوس)⁽¹⁾. الذي كان يعتقد ان الدراسات الأدبية اهتمت محوراً رئيسياً من محاور السلسلة الأدبية عندما ركزت على المبدع تارة وعلى النص تارة أخرى واهملت المتلقي وكان بحثه يرمي إلى نقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني ومن عمليات انشائه إلى المتلقي عن طريق نظريته التي اسماها (جمالية التلقي أو الاستقبال)⁽²⁾.

كما كان لـ (فولغانغ أيزر) دور بارز في اظهار هذه النظرية إذ اعاد مع ياكوس توزيع مخطط التواصل فاصبح المتلقي نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الأدبي⁽³⁾. إذ يرى ياكوس ان العمل الأدبي ليست له أية أهمية في ذاته وتبدأ أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة وان القارئ لا يتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة أو الاستهلاكية بل عليه ان يكون فاعلاً بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب⁽⁴⁾.

كما يقول في طبيعة العلاقة بين عناصر العملية الإبداعية «ان تاريخ الأدب عملية متوالية من التلقي والانتاج الجماليين، عملية تتحقق في تحسين النصوص الأدبية من طرف القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفسه الذي يُدفع بدوره إلى الكتابة»⁽⁵⁾. إما أيزر فيرى أنّ الغنى والجمال قطبان يرمز كل منهما إلى احد قطبي الممارسة الأدبية وعنده ان «القطب الفني هو النص الفعلي أو الموضوعي الذي أبدعه الكاتب أو الفنان، اما البعد أو القطب الجمالي فهو القطب المدرك أو عملية التحقق أو الادراك أو الخبرة التي تتحقق للقارئ أو المشاهد أو المستمع من خلاله»⁽⁶⁾.

كما ركّز (هيغل) على مبدأ التواصل مع المتلقي بقوله: «مهما حاول العمل الفني ان يبنى عالماً متماسكاً وقائماً من تلقاء نفسه فانه – بصفته موضوعاً واقعاً – لا يوجد لذاته بل يوجد لنا نحن، أي من اجل جمهور يتأمله وينشئ به عالم الجمال»⁽⁷⁾. ويرى (سارتر) ان إدراك النص المنتج من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه «فالعلاقة التكاملية بين

(1) نظرية التلقي: روبرت. س. هولب: 144.

(2) ينظر نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: 17.

(3) ينظر الاصول المعرفية لنظرية التلقي: 14.

(4) نقلا عن: من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي: 2 – 3.

(5) نقلا عن: البلاغة العربية اصولها وامتداداتها: 67.

(6) نقلا عن: التفضيل الجمالي 323 .

(7) جمالية التلقي: هانس روبرت ياكوس، الفصل الثاني (الإنتاج والتلقي): 49.

المبدع والمتلقي هي التي تمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعي ومتخيل انتجه العقل فلا فَنَّ إلا من اجل الآخر وبواسطة الآخر»⁽¹⁾.

قلنا اننا بذكر أسس هذه النظرية الحديثة لا نريد اسقاطها بحذافيرها على تراثنا النقدي أو نقول هذا التراث ما لم يقله انما لأنها تساعد على فهم دور المتلقي في أي عصر من العصور لأنها حاولت ان تفسر الظاهرة الشعرية وسلطة التلقي ولنقل سلطة القارئ «فبالقراءة يعيد المتلقي انتاج النص مُظهراً شعريته»⁽²⁾. فالظاهرة الأدبية حسب ما يقول ريفاتير «ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ»⁽³⁾.

وسيقف الكاتب في ثنانيا هذه الدراسة على تلك السلطة التي مكنت المتلقي العباسي من المشاركة في انتاج النص الشعري بما امتلكه من وعي وقدرة على الفهم والتواصل مع ذلك الإبداع كونه مقدم اصلاً له «ان الإبداع الشعري لاية مرحلة مقدم للمتلقي، ومراعياً لذوقه ومطالبه، فلا بد ان يتناسب هذا الإبداع قوة ومتانة أو ضعفاً وركاكة، مع متلقيه المشارك في إبداعه ضمناً»⁽⁴⁾.

هذه المشاركة تكون احياناً - وكما يقول آيزر - في سد الشاعر في «النظام لاجمالي للنص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل انماط النص»⁽⁵⁾. ومن المؤكد ان خطط المتلقي في سد تلك الثغرات قد لا تلنقي دائماً مع خطط المبدع في نصه، بل سيأخذ هذا المتلقي دوره في اظهار شعرية النص ربما اعتماداً على ما يقوله النص يقول أليوت: «ان وجود القصيدة هو دائماً في منطقة ما بين الشاعر والقارئ... ولا تقتصر على مجرد ما يريد الشاعر ان يعبر عنه»⁽⁶⁾.

ان هذا الاجتهاد في فهم الخطاب وتأويله ليس من مستحدثات نظرية التلقي والقراءة الحديثة بل هو قديم أشار إليه غير واحد من النقاد والشعراء ومنهم المتنبي إذ كان إذا سئل عن معنى قاله، أو توجيه اعراب حصل فيه اغراب قال: عليكم بالشيوخ ابن جني فسלוه، فانه يقول ما اردت وما لم ارد⁽⁷⁾. فقراءة ابن جني - وهو الخبير باللغة - تكشف عن فعل التلقي الجيد الذي يكشف بدوره عن خبايا النص والغوص على معانيه.

وإذا كانت نظرية التلقي أو القراءة الحديثة قد حددت مستويات القارئ مثل: (8).

- **القارئ الافتراضي أو المتخيل:** وهو الذي تشكله مخيلة الكاتب وهو يبدع نصه، ويفترض وجوده لكي يوصل إليه رسالته.

- **القارئ الضمني:** وهو الذي يتحقق في النص من خلال استجابة فنية لا يمثل النص إلا وسطاً لعبورها أو جسداً تتحقق من خلاله.

(1) ما الأدب: 93.

(2) منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني: 113.

(3) مدخل إلى السيميوطيقا: 214.

(4) الإبداع والتلقي: 193.

(5) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي،: 46.

(6) فائدة الشعر وفائدة النقد: ت. س. البيوت: 38.

(7) الخصائص (المقدمة): 23/1.

(8) ينظر منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني: 114.

– **القارئ الخلاق أو المنتظر:** الذي يشكل النص بالقراءة ويحدد باستجابته الجمالية الشكل النهائي للنص فهو يغور وراء سطحه وداخل ابنيته لاستكمال صورته الناقصة.

لكن هل نجد في تراثنا النقدي القديم شيئاً من تلك الانماط؟ وكان المقال مقال مشافهه وحال استماع ومقام صله (بين الشاعر ومستمعه) له مظاهر فنية داخلية لكنها لم تفض بعد إلى قواعد التلقي الجمالي والجواب نعم لأن الرواة وجمهور الاسواق والمناظرات والندماء ورفاق الشعر والنساء والامكنة والازمنة والموت والنكبات ليست إلا قراء أو متلقي خطاب الشعر الشفهي يتخيلهم الشاعر أو يتسللون إلى نصه فيفرضون اعرافاً وتقاليده عليه⁽¹⁾. وليشكلوا سلطات مختلفة يمكن اجمالها بسلطة التلقي التي تفرض على المبدع انماطاً معينة من الإبداع لا يمكن بحال من الاحوال تجاهلها والا كان إبداعه ردأً عليه.

المبحث الثالث: العلاقة بين الإبداع وسلطة التلقي

ان السلطة تعني في مفهومها الواسع القوة القادرة على تطويع اكبر قدر ممكن من القطاعات الإنسانية وتوظيفها لخدمتها وتطبيق ما تختزنه من افكار وتوجهات مشعرة كل قطاع باهميته وانها لا تألو جهداً في تطويره وتقديمه. وهي تقوم على عنصرين احدهما القوة: وتعني الفعل القادر على الأمر والنهي والالزام، والعنصر الاخر الاخضاع: وهو التطويع والتضامن^(*) وله سمتان يقوم فعل السلطة عليهما وهما: الاكراه^(**) والاقناع^(***) إذ لا يتحقق الاخضاع دائماً بالترهيب وحده أو الترغيب وحده إذ ربما يفرض عليها الجمع بينهما ومن هنا يمكن تفسير التناقضات التي تعتور افعال السلطة لاسيما مع الشعراء فتكون ظالمة مستبدة تارة ورحيمة عادلة كريمة تارة أخرى⁽²⁾.

أما في الفكر النقدي العربي فان السلطة «تمتلك وتحفظ وتدير الأوضاع وتحافظ على النظام القائم عن طريق الإكراه والتقييدات وهي عندما تلجأ إلى الاقناع فانها تخفي الآليات والرهانات الحقيقية من أجل انتاج ايدولوجيا تبريرية التي تستخدم بالقليل أو بالكثير من النجاح المصادر الأساسية للسيادة وتستفيد ممن يملكونها بالفعل»⁽³⁾. وينضوي تحت

(1) ينظر منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني: 114.

(*) ينظر لسان العرب: مادة (خضع)

(**) الاكراه: الالزام والاجبار على ما يكره الإنسان. ينظر التعريفات، باب الالف: 33/1

(***): الاقناع: من الترضية سميت قناعة لان القانع يقبل على الشيء الذي له راضياً، ينظر مقاييس اللغة: قنع

(2) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول: 7.

(3) موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي الإسلامي المعاصر: 1904/1.

المفهوم الواسع للسلطة السياسية والسلطة الدينية والسلطة الاجتماعية وعلى الرغم من التباين الظاهر بين هذه السلطات في ماهيتها وأصولها الفكرية وطريقة عملها وتفاعلها مع غيرها إلا أن النسيج السياسي يكاد يكون جامعاً بينها ومهيماً عليها فالسلطة السياسية تفرض سياسة محددة وفكراً محدداً وطريقة عيش محددة لما يتهدد لها من قوة قادرة على الأمر والنهي تجعلها الأصل أو المركز الذي تنتشعب عنه باقي السلطات⁽¹⁾. ولن نستطيع أن نبدأ في تطوير جماليات ملائمة لتقويم شعرية القصيدة البلاطية في العصر العباسي سواء كانت قصيدة مدح أو هجاء إلا من خلال تقدير الجوانب السياسية والوظيفية لها «فقصيدة المدح العباسية تنجلي قبل أي شيء، عن قوة شعرية مترجمة إلى قوة سياسية»⁽²⁾ سياسية⁽²⁾ لأن ولاء الشاعر كما هو متضمن في تبادل المدح والجائزة أو الخلعة ليس إلا تعبيراً رمزياً عن البيعة في مقابل حماية الحاكم وليس تقديم القصيدة وسيرورتها مجرد تقييد للحاكم بل تقوم القصيدة بوصفها عهداً بالولاء وما إعادة انشادها إلا إعادة تأكيد للعقد الاجتماعي الذي قام عليه حكم الحاكم ومن ثم شرعيته⁽³⁾.

أن هذه الجدلية بين الإبداع والسلطة ينبثق عنها صراع يرمي إلى ضم سلطة الثقافة ودمجها مع ثقافة السلطة فتكون حرية الأديب والشاعر مشروطة مهمشة أو مغيبة بين الموالاة والمعارضة وجدل التعبير المباشر إلى المسكوت عنه أو العكس وجدل تداخل سلطة الإبداع مع السلطان المعرفي وسلطة الثقافة وفي محاولة المبدع الانفلات من تلك القيود فإن سلطة الإبداع هي الوجه الآخر لحرية⁽⁴⁾. أي أن «السلطة إلى حد كبير تحد من حرية المبدع في الحركة الابتداعية»⁽⁵⁾ وغالباً ما يسلك الشاعر أحد السبيلين في مواجهة هذه السلطة: أما الخضوع والاستجابة لها أو التمرد عليها إذ يقول المتنبي: (من الطويل) وَمِنْ نَكْدِ الدُّنْيَا عَلَى الْحُرِّ أَنْ يَرَى عَدُوًّا لَهُ مَا مِنْ صَدَاقَتِهِ بُدَّ⁽⁶⁾

الملاحظ أن هناك امتداداً عميقاً فيما بين جذور التضاد في العملية الإبداعية مع بعضها ففي الوقت الذي تتوقع من السلطة أن تحد من حرية المبدع يصنع الشاعر منها حرية خاصة به ويمارس عليها السلطة لأن تضعيف السلطة وكثرتها أورد مداراً للحرية من خلال كونها في مدار العملية الإبداعية فكلماً اقسرت على المبدع سلطة جديدة ولدت المبدع حرية مضادة تتصارع معها وهذا كثير الوقوف في مسار الإبداع منذ بزوغه⁽⁷⁾. وفي طبيعة العلاقة بين الإبداع والسلطة نجد تبايناً كبيراً بين الاثنين: فالشاعر إبداع متخيل قائم في أغلبه على تصوير الوقائع على غير الهيئة التي هي عليها لذلك يقول أرسطو: «أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما

(1) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 7- 8.

(2) القصيدة والسلطة: سوزان بينكني ستيتكفينش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين: 294.

(3) ينظر نفسه: 294.

(4) ينظر الإبداع والسلطة في الثقافة العربية: د. عبد الله أبو هيف: 270.

(5) مكونات الإبداع: 65.

(6) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 93/2.

(7) ينظر مكونات الإبداع: 66.

يمكن ان يقع»⁽¹⁾. اما السلطة سياسية كانت أم غير سياسية فانها لا تقوم إلا في جماعة وعلى ذلك فان ظاهرة السلطة عموماً هي ظاهرة اجتماعية»⁽²⁾.

ان اجتماعية السلطة تؤكد لها حقيقتها المستمدة من الواقع إذ تفرض عليها وجوداً مسيطراً ومسيطرأ عليه وفعل السيطرة وهذه أركان السلطة الثلاثة لا مندوحة فيها للخيال فهي شخوص حقيقية وافعال واقعية لا صلة لها بالادب المتخيل ولعل هذا اهم مظهر من مظاهر الاضطراب في العلاقة بين الشعر والسلطة وهو اضطراب في اصل الصناعتين وطبيعتهما⁽³⁾.

وكذلك تتباين طبيعة الشعر وطبيعة السلطة من حيث الوظيفة التي يؤديها كل منهما فوظيفة الشعر لها غايتان: غاية ترمي إلى النفع المباشر فترتبط بالتعليم والتهديب والاقناع وغاية ترمي إلى الامتاع والتسلية⁽⁴⁾. والموصل إلى هاتين الغايتين هو التأثير الصادر من جهة الشاعر والواقع في نفس المتلقي وهو تأثير يتخذ الكلمات وسيلة لتحقيق الغايات.

يرى جون كينيث في تشريح السلطة انها تقوم على الاخضاع والسيطرة وتتخذ من اجل ذلك وسيلتين ترتدان عند التحقيق إلى عنصر الإكراه وهما: القسر، وفيه لا تني السلطة عن تهديد الفرد بالعقوبات الجسدية والنفسية فتدفعه إلى التخلي عن اولوياته حذر الوقوع في الخطأ فاستحقاق العقوبة، والوسيلة الأخرى تظهر فيها السلطة بثوب المداهن فتقدم للفرد من المكافآت والحوافز ما يجعله يصرف نظره عن كل ما طمح إليه وسعى إلى تحقيقه⁽⁵⁾.

مع وجود هذا التباين الواضح بين الشعر بطبيعته القائمة على الخيال ووظيفته الساعية إلى التأثير وبين طبيعة السلطة الواقعية ووظيفتها المتمثلة بالاخضاع لكننا نجد بينهما تقارباً في الواقع وهو ما نلمسه بوضوح في السلطة السياسية وهي تندرج ضمن السلطة العامة في تقسيمنا للسلطات على عامة وخاصة إذ يقع تحت السلطة العامة: السلطة السياسية وسلطة الدين فضلاً عن سلطة المجتمع. اما السلطة الخاصة فيقع تحتها: سلطة القارئ الناقد، سلطة الذات الناقد، وسلطة المرأة. وسنتطرق إلى اثر تلك السلطات على إبداع الشاعر مستشهدين بنصوص من الشعر العباسي تظهر طبيعة ذلك الأثر.

(1) فن الشعر: ارسطو: 26.

(2) السلطة السياسية ضرورتها وطبيعتها: 8.

(3) ان هذا التباين في أصول الخطاب بين الشعر والسلطة دليل على تميز الشعر عن باقي الانساق الثقافية سواء السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية، فالفلسفة واللغة والاجتماع ليست فعلاً خيالياً إذ لا بد من التقليل من سؤرة الأقوال التي نادى بموت الأدب والنقد بوصفها جزءاً من المنظومة الثقافية كما نادى بذلك تيري ايغلتن وتابعه عبد الله الغدامي، ينظر نظرية الأدب: تيري ايغلتن: 173 ؛ وينظر النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية: عبد الله الغدامي: 8

(4) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 329.

(5) ينظر تشريح السلطة: 31.

الفصل الثاني

السلطة العامة

المبحث الأول: السلطة السياسية

ارتبط الشعر العباسي ارتباطاً وثيقاً بالسلطة السياسية المتمثلة بسلطة الخليفة بوصفها السلطة العليا التي تقع في قمة الهرم تليها السلطات الأخرى للوزراء والامراء والقواد التابعة لها والتي تدور في فلكها وتستمد قوتها من قوة الخلافة نفسها وقد عملت السلطة السياسية في العصر العباسي على اخضاع المجتمع لها بحكمها الاستبدادي الذي لا «يحسب فيه أي حساب للرعية، فهي أدوات مسخرة للحاكم، وليس لها من الأمر أي شيء ففي يده كل الأمر وكلّ السلطان»⁽¹⁾.

ولعل الارتباط الوثيق بين الشعر وأهميته في الدعاية السياسية جاء من خلال المديح⁽²⁾ إذ وعى الخلفاء تماماً دور الشعر وأهميته في الدعاية السياسية وتثبيت أركان الحكم فضلاً عن دوره في التسلية والامتناع في مجالسهم هكذا كانت نظرة السلطة إلى الشعر وما ان ادرك الشعراء هذه الحقيقة حتى «جعلوا للشعر ركناً في البلاط السلطاني أووا إليه واستظلوا بظله ليحميهم من صروف الزمان وتقلبات السلطان، وتحملوا من اجل ذلك الواناً

(1) العصر العباسي الأول: 21.

(2) ينظر النقد المنهجي عند العرب: 69.

من الدُّل والهوان سطررتها أخبارهم المروية وأكدتها ابياتهم الشعرية»⁽¹⁾. ولا بد من الإشارة إلى الإشارة عند الحديث عن السلطة السياسية في المجتمع العباسي انها كانت متداخلة مع سلطة الدين «فلم يكن في الإسلام صنفان متميزان من الوظائف أو الأعمال العامة بخلص احدهما للدين، وخلص الآخر للسياسة لان الدين والسياسة متلازمان في الإسلام، فالخليفة أو الحاكم يمثل السلطة المدنية إذ يسوس الرعية ويتولى شؤونها هو واعوانه»⁽²⁾.

ان الاستبداد الذي عرفت به السلطة العباسي - ولاسيما في عهودها الأولى - كان له اثره الكبير في المجتمع عامة وعلى الشعراء خاصة ويصف ابن خلدون اثر هذا الاستبداد قائلاً «فان الملك إذا كان قاهراً باطشاً بالعقوبات منقباً عن عورات الناس، وتعدد ذنوبهم، شملهم الخوف والدُّل، ولاذوا منه بالكذب والمكر والخديعة فتخلقوا بها، وفسدت بصائرهم وأخلاقهم...»⁽³⁾.

وفرضت الصراعات والنزاعات على الحكم التي رافقت قيام الدولة العباسية على الشاعر العباسي الدوران في فلك السلطة فجاء محصوله الشعري في مدح تلك السلطة اما خوفاً منها أو طمعاً في التقرب اليها لتحقيق مكاسب مادية فلم تصدر أشعارهم عن إحساس فني صادق وعميق، يقول ستيفن سبندر: «والمجتمع الذي لا توجد فيه قيم خارج محيط السياسة ليس سوى آلة تحمل ثقلاً بشرياً، وليس لنظمه غاية تعكس ما في نفوس هؤلاء البشر من هموم وآمال خالدة، وشعور بالوحشة وحاجة إلى الحب»⁽⁴⁾.

ان غياب الوعي الفني وبروز الوعي النفعي بدا واضحاً في أشعار مخضرمي العصر الأموي والعصر العباسي فجاء مديحهم متذبذباً يظهر فيه بجلاء تحولات الشاعر النفسية وولائه إلى هذه السلطة أو براءه منها فهم ينتسبون إلى صاحب السلطة والمال ليس إلا. روى المسعودي «ان أبا نخيلة الراجز دخل على أبي العباس السفاح فسلم عليه وانتسب له، وقال: عبدك يا أمير المؤمنين وشاعرك، أفتأذن لي في إنشادك؟ فقال له: لعنك الله، ألسن القائل في مسلمة بن عبد الملك بن مروان: (من الطويل)

أَمْسَلُمُ أَتَيْ يَا ابْنَ كُلِّ خَلِيفَةٍ وَيَا فَارِسَ الْهَيْجَا وَيَا جَبَلَ الْأَرْضِ
شَكَرْتُكَ إِنْ الشُّكْرَ حَبْلٌ مِنَ النَّقْيِ مِنْ كُلِّ مَنْ أَوْلَيْتَهُ نِعْمَةً يَقْضِي
وَأَحْيَيْتَ لِي ذِكْرِي وَمَا كَانَ خَامِلاً وَلَكِنْ بَعْضَ الذِّكْرِ أَنْبَهُ مِنْ بَعْضِ⁽⁵⁾

قال: فانا يا أمير المؤمنين الذي أقول:

لَمَّا رَأَيْنَا اسْتَمْسَكْتَ يَدَاكَ كُنَّا أَنَاساً نَرْهَبُ الْمَلَكَ
وَنَرْكَبُ الْأَعْجَازَ وَالْأَوْرَاكَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَا خَلا الْإِشْرَاكَ

(1) العلاقة بين الإبداع والسلطة: 89.

(2) ينظر أدب السياسة في العصر الأموي: 9 - 15.

(3) ديوان المبتدأ والخبر من تاريخ العرب والبربر (مقدمة ابن خلدون): 236.

(4) الحياة والشاعر: 37 - 38.

(5) شعر أبي نخيلة: 258.

فَكُلُّ مَا قَدْ قَلَّتْ فِي سِوَاكَ زورٌ وَقَدْ كَفَرَ هَذَا ذَاكَ (1)

قال: فرضي عنه ووصله واجازه» (2).

أبيات الشاعر واضحة مكشوفة فهو لا يتجه بالمديح إلى الملوك الذين يرهبهم ويخافهم إلا إذا استوى أحدهم على عرش الخلافة. وهذا المعنى يُذكر بقول الفرزدق «انما نكون مع احدهم ما كان الله معه فإذا تخلى عنه تخلينا عنه» (3) ثم يتخلى الشاعر عن ممدوحه القديم الذي كان يوماً صاحب سلطة ليرضي ممدوحه السلطان الجديد وهذه النظرة تسقط الشاعر وشعره في نظر المتلقي ويبدو ان ما جعل هؤلاء الخلفاء - مع معرفتهم بالشعر والأدب - يقبلون مثل هذا الشعر الذي ينم عن شاعر مثلون ذي وجهين يُصرّح هو بتلونه وتقلبه جرياً وراء مصلحته. ما هو إلا رغبة هؤلاء بكسب شاعرٍ إلى صفهم وان لم يكن صاحب مبدأ أو موقف ثابت في الحياة.

ويوهم إبراهيم بن هرمة أبا العباس السفاح انه انما تولاه خشية من الضلال فهو في نظره - أي الخليفة - رمز للهداية والحق والصواب (4). قال: (من الطويل)

تَوَلَّيْتُكُمْ لَمَّا خَشِيتُ ضَلَالَةَ أَلَّا كُلُّ نَفْسٍ أَهْلُهَا مَن تَوَلَّتْ (5)

فهذا الاستعطاف والتذلل يظهر فيه خضوع الشاعر ودُّله بازاء سلطان الخليفة ولا شك ان هذا سيؤثر في فنه فيأتي على هذه الشاكلة، غير ان أبا نخيله وابن هرمة يمثلان نموذجاً من الشعراء الذين ابتلوا بانهما عاشا في عصرين تصارعت فيهما السلطة الاموية مع السلطة العباسية بهدف الامساك بزمام الأمور وتسلم السلطة السياسية وقيادة الدولة فانعكس هذا الصراع على حياة هؤلاء الشعراء وفنهم فكان قرارهم التخلي عن ولاءاتهم القديمة حفاظاً على أرواحهم والسعي وراء المال والجاه الذي تضمنه السلطة الرسمية الجديدة.

وإذا نظرنا في من كلام أبي العباس السفاح حين عفا عن أبي نخيله قوله: «انت شاعر وطالب خير، وما زال الناس يمدحون الملوك في دولتهم والتوبة تكفر الخطيئة، والظفر يزيل الحقد، وقد عفونا عنك واستأنفنا الصنيعة لك، وانت الآن شاعرنا...» (6) لوجدنا ان السلطة كانت تنظر إلى الشعر على انه الوسيلة الوحيدة لمبايعة السلطان وبخلافه فان الشاعر سيكون في الجهة المقابلة وعليه ان يستعد للبطش والتتكيل أو ان يعلن ولاءه

(1) نفسه: 265.

(2) مروج الذهب ومعادن الجوهر: 278/3 ؛ والخبر في الأغاني مع اختلاف في السرد والشعر: 399/20.

(3) العقد الفريد: 316/5.

(4) اخبار الدولة العباسية، وهو لكاتب مجهول (من القرن الثالث الهجري)، (تحقيق عبد العزيز الدوري الدوري وعبد الجبار المطليبي): 409.

(5) ديوان إبراهيم بن هرمة: 73.

(6) الأغاني (سمير جابر): 413/20 ؛ التذكرة الحمدونية: 130/4.

للسلطان وان كان بابيات بنظمها نظماً يخلو من روح الشعر ورونقه الأصيل يتقي فيها شر هذه السلطة وينتفع منها على حساب فنه وإبداعه الخاص.

وبسبب هذا الضغط الشديد من السلطة والمعاناة النفسية التي نتجت عنها لجأ بعض الشعراء إلى التندر والتفكه وسلوكه سبيلاً للوصول إلى السلطة التي تنتشد البهجة والسرور في بعض الاحايين ومن هؤلاء الشعراء أبو دلالة إذ كان من أكثر الشعراء قربي، واسناهم منزلة واكثرهم عطاءً عند المنصور⁽¹⁾. لكن مع كل وسائل التندر والتفكه التي لجأ اليها كهجائه نفسه أو زوجته وابنائها أو اتخاذ بغلته الهزيلة رمزاً دالاً عليه إلا انه لم يسلم من غضب السلطان عليه وتهديده بقطع لسانه وذلك فيما أورده ابن المعتز في طبقات الشعراء انه: «لما توفي أبو العباس السفاح دخل أبو دلالة على أبي جعفر المنصور والناس عنده تعزيه فأنشأ يقول:

لَمْ تَسْتَطِعْ عَنْ غَيْرِهَا تَحْوِيلًا وَيْلًا وَعَوْلًا فِي الْحَيَاةِ طَوِيلًا فَجَعَلْتَهُ لَكَ فِي الثَّرَابِ عَدِيلًا فَوَجَدْتُ أَسْمَحَ مِنْ سَأَلْتِ بِخِيلًا يَدْعُ السَّمِينَ مِنَ الْعِيَالِ هَزِيلًا⁽²⁾	أَمْسَيْتَ بِالْأَنْبَارِ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ وَيَلِي عَيْنِكَ وَوَيْلُ أَهْلِي كُلِّهِمْ هَلْكَ النَّدَى إِذْ بَنَتْ يَابْنَ مُحَمَّدٍ إِنِّي سَأَلْتُ النَّاسَ بَعْدَكَ كُلَّهُمْ أَلْشِقُّوتِي أُخِّرْتُ بَعْدَكَ لِلَّذِي

فابكى الناس قوله فغضب المنصور غضباً شديداً، وقال: لئن سمعتك بعدها تنتشد هذه القصيدة لاقطعن لسانك...»⁽³⁾. فما الذي اغضب المنصور من هذه الأبيات حتى تثور ثائرتة؟ ان طبيعة العلاقة بين السفاح والمنصور فيها شيء من التنافس على المكانة والسلطان والشاعر اوقع نفسه في شراك هذه العلاقة فاغضب السلطان الجديد بخلع صفات المديح على السلطان القديم ورثائه بينما المتعارف عليه ان يكون المديح للسلطان الجديد وفي ذلك يرى الدكتور طه حسين ان من أسباب ذلك الاندفاع ان «العرف السلطاني الذي يفرض على السلطان ضرورة التفرد في الحكم، فإذا مات السلطان خلفه سلطان آخر ينبغي ان يوجه الناس إليه اهتمامهم وشغلهم، فلا يذكرون إلا اسمه، ولا يشيد الشعراء إلا بعهد، وان ذكروا غيره ممن سلف اتبعوه بذكر حاضر من خلف فيصبح الرثاء مدحاً للسلطان الجديد»⁽⁴⁾. كذلك فان الشاعر بدا واضحاً في معانيه انه ينال من المنصور لأنه احيا الكرم في في عهد السفاح واماته بموته، ولا يكتفي الشاعر بهذا التلميح بل يصرح ببخل المنصور ولعل هذا ما اشعل ثائرة الغضب عند الخليفة وذلك حين يقول: (من الكامل)
إِنِّي سَأَلْتُ النَّاسَ بَعْدَكَ كُلَّهُمْ فَوَجَدْتُ أَسْمَحَ مِنْ سَأَلْتِ بِخِيلًا

(1) ينظر الأغاني (دار الكتب): 235/10.

(2) ديوان أبي دلالة: 90 - 92.

(3) طبقات الشعراء: 54.

(4) ينظر حديث الأربعاء: 235/2.

ولعل أبا دلالة بذكائه جازف بالاصطدام بالسلطة في محاولة لاستثارة الخليفة الجديد ليحذو حذو سابقه ومجاراته أو التفوق عليه في الكرم، وهو امر يصب في مصلحة الشاعر في النهاية بضمان ظرفه وحسن تخلصه من المواقف الصعبة وهو ما يؤكد الخبر من ان المنصور امر بعد ذلك بدفع ما جاء يطالب به وهو ما وعده به السفاح حين مرضه، عشرة آلاف درهم وخمسين ثوباً إلا انه - أي المنصور - أراد ان يوقع بالشاعر ويرد عليه كيده، أو من اجل خلق موقف للضحك أو التهكم من الشاعر فامر ان يدفع له على ان يخرج في الجيش الخارج إلى الشام لقتال عبد الله بن علي ليعود الشاعر متوسلاً ان يعفى من هذه المهمة متذرعاً بأنه مشغوم وانه يخشى على جيش الخليفة الهزيمة بسبب ذلك فاستفرغ الخليفة ضحكاً وامر ببقائه بالكوفة⁽¹⁾.

ان ابتعاد أبي دلالة عن النشاط السياسي وتحليه بروح الفكاهة الممزوجة بالدعابة جعلته اثيراً وصاحب حظوة عند السفاح والمنصور، والمهدي من بعدهما مما جعل السلطة ممثلة بهؤلاء الخلفاء تتغاضى عن مجونه وفجوره وتضيقه للفروض وما ذاك إلا للطف محله عندهم⁽²⁾. فهو مأمون الجانب لأنه عباسي صرف لا يحمل مكرراً أو خبثاً أو خديعة في نفسه بل اعتمد على شخصيته الساخرة وجنبه ليصل إلى قلوب الخلفاء وينال عطاياهم⁽³⁾ عطاياهم⁽³⁾ ومما قاله للمنصور:

(من الوافر)

رَأَيْتُكَ فِي الْمَنَامِ كَسَوْتِ جِلْدِي	ثِيَاباً جَمَّةً وَقَضَيْتَ دَيْنِي
فَكَانَ بِنَفْسِي الْخَزْفِ فِيهَا	وَسَاجٌ نَاعِمٌ فَلَأْتَمَّ رَيْنِي ⁽⁴⁾
فَصَدَّقَ يَا فَدْتُكَ النَّفْسُ رُؤْيَا	رَأَتْهَا فِي الْمَنَامِ كَذَاكَ عَيْنِي ⁽⁵⁾

«فأمر له بذلك، وقال له: لا تُعْذِرْ ان تتحلَّم⁽⁶⁾ عليّ ثانية فاجعل حلمك اضغاثاً ولا احقِّقه»⁽⁷⁾. اختط الشاعر لنفسه هذه الطريقة الغريبة في إبداع معانيه - وهو ما يمكن تسميته تقنيع الرغبات أي الباسها قناعاً - فالشاعر يرمي بلا شك إلى الطلب والاستمناع لكنه تدرج في طلبه إذ جعله حلماً يتمنى على الخليفة ان يحققه له، فمع ان الخليفة كان يعي كذبه والدليل قوله تتحلَّم: أي تدعي الحلم إلا انه حقق له امنيته ووصله. مع ان المنصور لم يكن على وفاق مع كثير من الشعراء وكان يعاملهم بكثير من الريبة والشك ومن هؤلاء

(1) ينظر طبقات الشعراء: 54 - 55.

(2) ينظر الأغاني (دار الكتب): 235/10.

(3) طبقات اخباره في الشعراء: 54 - 62.

(4) الساج: الطليسان الاخضر أو الاسود أو المقور. ينظر لسان العرب: مادة (سوج).

(5) ديوان أبي دلالة: 118.

(6) تتحلَّم: تدعي انك حلمت بكذا..

(7) الأغاني (دار الكتب): 251/10.

العبلي(*) وابو العطاء السندي و ابراهيم بن هرمة الذي يريد دائم التحرز من المنصور والخوف من بطشه وظالت العلاقة بينهما مضطربة⁽¹⁾ ولم يمدحه إلا في قصائد معدودة تكاد تكاد تكون على طريقة واحدة وكأنها مكررة⁽²⁾.

ان اضطراب العلاقة بين المبدع (المادح) والسلطة (الممدوح) فرضت نوعاً من الجمود اختفت فيه الدوافع التي تحفز الشاعر لابتكار معان أو صور جديدة فمال الشاعر إلى التقليد والتكرار و «لقد كانت العلاقة بين الشعراء والمنصور مضطربة شابها الكره الشديد من جهة المنصور لهم، والخوف الشديد من جهة الشعراء منه»⁽³⁾. لكن بعد ان استقر بناء بناء الدولة جاء عصر الاستقرار والازدهار ففي زمن المهدي اخذت السلطة تهتم بالأداب والفنون فافسحت المجال للشعراء والمغنين وكان المهدي يحب القيان وسماع الغناء⁽⁴⁾. لكن لكن المهدي ظل محافظاً على جلال الخلافة وعظمتها فلم يكن يتردد في انزال العقوبة على هذا الشاعر أو ذاك فمنهم من قتله ومنهم من ابعده عن مجلسه ومنهم من عاتبه على شعره وقومه ومنهم من ادناه من مجلسه وقربه⁽⁵⁾. وممن قربه إليه من الشعراء أبو دلامة على طبعه الساخر الفكاه بل ازداد الأمر إلى حد ان اتخذته السلطة مهرجاً واضحوكة في مجالسها جاء في الأغاني «دخل أبو دلامة على المهدي وعنده إسماعيل بن محمد وعيسى بن موسى، والعباس بن محمد، ومحمد بن إبراهيم الإمام، وجماعة من بني هاشم فقال له: انا اعطي الله عهداً لنن لم تهجّ واحداً ممن في البيت لأقطعن لسانك – ويقال انه قال: لأضربن عنقك – فنظر إلى القوم، فكلمنا نظر إلى واحد منهم غمزه بأن عليه رضاه. قال أبو دلامة: فعلمت اني وقعت وانها عزمة من عزماته لا بد منها، فلم أر أحداً أحق بالهزاء مني، ولا ادعى إلى السلامة من هجاء نفسي فقلت: (من الوافر)

أَلَا أَبْلَغُ لَدَيْكَ أَبَا دِلَامَةَ
فَلَيْسَ مِنَ الْكِرَامِ وَلَا كِرَامَهُ
إِذَا لَبَسَ الْعِمَامَةَ كَانَ قِرْدًا
وَخُنْزِيرًا إِذَا نَزَعَ الْعِمَامَةَ
جَمَعْتَ دِمَامَةً وَجَمَعْتَ لَوْمًا
كَذَاكَ الْيَوْمُ تَتَّبَعُهُ الدَّمَامَةُ
فَإِنْ تَكُ قَدْ أَصَبْتَ نَعِيمَ دُنْيَا
فَلَا تَفْرَحْ فَقَدْ دَنَتْ الْقِيَامَةُ⁽⁶⁾

(*) العبلي: هو عبد الله بن عمرو بن عبد الله بن علي من بني عبد شمس بن مناف، أبو عدي الاموي القرشي من مخضرمي الدولتين الاموية والعباسية له مواقف مع السفاح والمنصور اما لقبه (العبلي)

فنسبه إلى جدّه له عبلة بنت عبيد التميمية (ت بعد 145هـ). ينظر الاعلام: 109/4

(1) ينظر الاغاني (سمير جابر): 111/6 وما بعدها.

(2) ينظر ديوانه (المعبيد): 173 – 166 – 196 – 199 فعلى سبيل المثال هناك تشابه كبير في المضمون

المضمون في القصيدتين 166 – 188

(3) العلاقة بين الإبداع والسلطة: 128.

(4) ينظر البيان والتبيين: 370/3.

(5) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 131.

(6) ديوان أبي دلامة: 109 – 110.

فضحك القوم، ولم يبقَ منهم احد إلا أجازته»⁽¹⁾. اظهر الشاعر مقدرة وبديهة اسعفتهه في الخروج من هذا الموقف المخرج فجاء إبداعه في غرض الهجاء لنفسه ممزوجاً بالمعاني الهزيلة تحت ضغط السلطة وتهديدها فوصف نفسه باللؤم والذمامة لكن الكاتب يجد في البيت الاخير شيئاً مختلفاً وكأن انكسار الشاعر النفسي الخفي يظهر هنا ليلبغ الآخرين أصحاب السلطة المتحكمين به انه مهما اصاب الإنسان من نعيم الدنيا فانها دنيا فانية وعليهم ألا يفرحوا بها.

ان حسن تقدير أبي دلامة وخروجه من هذا المأزق عصمه من غضب السلطة ذاك الذي لم يسعف سابقه أبا نخيله الذي دفع رأسه ثمناً لسوء تدبيره حينما أراد النفاذ إلى مجلس المنصور باي شكل من الأشكال فكان ان عزم المنصور على تحية عيسى بن موسى عن ولاية العهد ومبايعة ولده المهدي فاهتبل هذه الفرصة ونظم ارجوزة يبارك فيها هذا الفعل⁽²⁾. إذ قال (من الرجز)

بَلْ يَا أَمِينَ الْوَاجِدِ الْمُؤَدِّ إِنَّ الَّذِي وَلَّاكَ رَبُّ الْمَسْرِجِدِ
لَيْسَ وَلِيُّ عَهْدِنَا بِالْأَسْعَدِ عَيْسَى فَرَحِقَهَا إِلَى مُحَمَّدِ
مَنْ عِنْدَ عَيْسَى مَعْهَدًا عَنْ مَعْهَدِ حَتَّى تُؤَدِيَ مِنْ يَدٍ إِلَى يَدٍ⁽³⁾

ولم يكن أبو نخيله عالماً بما جناه عليه لسانه، فقد حدث غير ما أمل و اراد، فعلى الرغم من انه كسب ود المنصور وعطائه إلا انه احنق عليه عيسى بن موسى الذي ارسل من يتتبعه ويقتله⁽⁴⁾. هنا يظهر الموقف السلبي للسلطة الرسمية من الشاعر فهي لا تكثرث به ولا بحياته والا فان المنصور كان يدرك الخطر المحدق بالشاعر فلم يحرك ساكناً لحمايته واكتفى بنصحه بالهرب إلى خراسان ليلقى فيها مصرعه⁽⁵⁾.

ان رهبة السلطة والخوف منها قد تدفع الشاعر إلى الاختفاء عن الانظار أو الهروب من نطاق نفوذ السلطة فيلجأ إلى التحول المكاني لتفادي تلك السلطة⁽⁶⁾. والشاعر بحكم خوفه من السلطة يصير معرضاً لتبني أخيلة يحسبها الإنسان وقائع وهو ما يسمى بالهلوسة⁽⁷⁾. فتكون بداية لتحول شخصية الشاعر من شخصية سوية إلى شخصية مهووسة قلقلة وربما يفسر هذا ظاهرة الشعراء الموسوسين في العصر العباسي لان مناقضة الذات ليست بالأمر الهين على الشاعر فيقتضي الأمر احياناً - وبسبب الخوف من السلطة - ان يهجو الشاعر من مدحه ويمدح من هجاه حين تدور الأيام لهذا الخليفة أو ذاك وهذا كله يرغم الشاعر على مجافاة الصدق الفني وهو ما يسبب ضغطاً نفسياً كبيراً على الشاعر ينعكس سلباً على إبداعه. وقد يتصنع الشاعر الحمق والجنون ويختزل شخصيته بالتهريج

(1) الأغاني (دار الكتب): 258 / 10 ؛ وينظر طبقات الشعراء: 57 ؛ وينظر تاريخ بغداد: 517/9 ؛ ومعاهد التنصيص: 222/2

(2) ينظر الأغاني (سمير جابر): 417/20.

(3) شعر أبي نخيله: 253.

(4) ينظر الأغاني (سمير جابر): 428/20 - 429.

(5) ينظر نفسه: 432/20.

(6) ينظر الخوف واثره في تشكيل المعنى: 49.

(7) ينظر أصول الطب النفسي: 48 .

والهزل إذا وجد نفسه امام سلطة لا تقدر الفن من حيث هو فن انما تميل إلى ما يضحكها وان كان سفسافاً رديئاً. فيرى الشاعر ان شخصية الأبله المهرج تضمن نجاته وتكسبه رزقه⁽¹⁾.

كما فعل أبو دلالة وتكررت مثل هذه الشخصية كثيراً في البلاط العباسي ومنها شخصية (أبي العبر)^(*) (ت 240هـ) في عهد الخليفة المتوكل إذ «ترك أبو العبر الجَدَّ وعدل إلى الحُمق والشُّهرة به»⁽²⁾ كان نديماً للخليفة المتوكل وقد كان يضعه على زلافة ويدفعه ليقع في الماء في قصره ثم يأمر الخدم فيخرجونه منها بشبك الصيد والخليفة مستأنس ضاحك يقول أبو العبر في ذلك: (من مجزوء المتقارب)

ويأمرُ بـيَ الملِك	فيطرُخُنِي في البيـرك
ويصـطادُنِي بالشَّـبُك	كـأَنِّي مِن السَّـمِك
ويضـحِكُ كـ كـ كـ كـ	كـ كـ كـ كـ كـ كـ ⁽³⁾

وبهذا وبغيره من السخافات الشعرية والسلوكية استحق إعجاب المتوكل فاجزل له العطاء وعينه نقيباً للحمقى في البلاط⁽⁴⁾، أو كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كلُّ شاعر كان في عصره بالجد نفق نفاقاً عظيماً، وكسب في أيام المتوكل مالاً جليلاً⁽⁵⁾.

كما ظهر تحت عباءة السلطة نمط آخر من الشعر وهو شعر السخف والهزل والبذاءة الذي يرى الباحث (يوسف سدان) ان الشعور بالضجر والسأم الذي خيم على الطبقة العليا في قصور خلفاء بني العباس وبيوت اثرياء دولتهم من العوامل التي دفعت هذه الطبقة إلى البحث عن وسائل التسلية واللهو فظهر عدد من الشعراء ممن تميزوا بالسخف والبذاءة أمثال (ابن الحجاج، وأبي حكيمة، وأبي العبر)⁽⁶⁾. فكانت تربط ابن الحجاج مثلاً علاقات مختلفة بالأشخاص المرموقين، إذ كان تحت حمايتهم، ويعيش حياة هائلة، متلقياً منهم الهبات والعطايا وكان يستغل علاقاته لتحقيق مختلف أهدافه. وان كانت السلطة آنذاك اباحت لمثل هؤلاء ان يبتثوا سخافاتهم وبذاءاتهم في المجتمع فالكاتب ينأى بنفسه والقراء عن ذكر مثل تلك البذاءات في بحث علمي محكم.

ان استقرار دولة العباسيين وتوطد أركان حكمهم خفف من مرحلة القلق والاضطراب والخوف الذي كانت السلطة تعيشه ولاسيما في عهد هارون الرشيد فانعكس ذلك على الإبداع الشعري وظهر نتاج فني خالص لدى عدد من الشعراء أمثال مسلم بن

(1) ينظر الشاعر الإسلامي نظام سلطة الخلافة: 136 وما بعدها..

(*) ويكنى ابا العباس محمد بن احمد بن عبد الله بن عبد الصمد بن علي بن عبد الله العباس (ت 240هـ)، ينظر الفهرست: 186/1 ؛ وتنتظر اخباره في طبقات الشعراء: 342

(2) أشعار أولاد الخلفاء واخبارهم، أبو بكر الصولي: 223.

(3) ينظر الاغاني (سمير جابر): 210/23 ؛ وينظر الاوراق: 329/3 ؛ وينظر الوافي بالوفيات: 31/2.

(4) ينظر في مديح الحمقى: 4.

(5) أشعار أولاد الخلفاء: 324.

(6) ينظر نواذر الثقلاء: يوسف سدان: 40 وما بعدها.

الوليد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وأبي تمام وانصرف بعض الشعراء إلى النظم في موضوعات مخصوصة كالزهد والغزل والخمر حتى غلبت عليهم وفاقت أشعارهم في المديح والتكسب وهذا مظهر من مظاهر التطور في الإبداع الشعري إذ ظهرت تجارب الشعراء الفنية لتكشف الكون والوجود لا لتكشف البلاط السلطاني حسب. وأشار الباحث الدكتور (عيسى عبد الشافعي) أنَّ هارون الرشيد لم يخرج عن سيرة أسلافه من الخلفاء فمارس كثيراً من الضغوط على الشعراء لاجبارهم على السير في ركاب السلطة وتجاهل غيرها وان كُنَّا لا ننفي ان تكون قد مورست بعض الضغوط على الشعراء هنا وهنا الا اننا نرى ان هناك مبالغة في وصف ممارسة الخليفة هارون الرشيد تجاه الشعراء، إذ ان الخليفة هارون الرشيد كان عالماً وناقداً ومجلسه كان مكاناً للتسابق والتفاخر في العلوم والفنون فهو ليس بحاجة إلى الضغط على شاعر بعينه، لان عدد الشعراء وابداعهم غير محصور فهم يتدافعون على ابواب الخلفاء طلباً لرضاهم. فَلِمَ يضغط الخليفة على الشعراء؟ والإبداع واهله بين يديه والخلافة باركانها ملك يمينه! كما ان الخليفة هارون كان يميز بين الشعراء المداحين الذين لا يعرفون من الشعر إلا انه سبيلهم إلى الغنى، والشعراء أصحاب الفن الرفيع أمثال أبي العتاهية، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس فقد حاول استمالتهم وتقريبهم إليه. قال أبو العتاهية مادحاً الرشيد: (من المديد)

عَادَ لِي مِنْ ذِكْرِهَا نَصَبٌ
وَكِذَاكَ الْخُبُّ صَاحِبُهُ
خَيْرُ مَنْ يُرْجَى وَمَنْ يَهَبُ
وَحَقِيقٌ أَنْ يُدَانَ لَهُ

فَدَمَوْعُ الْعَيْنِ تَسْكَبُ
يَغْتَرِيهِ الْهَمُّ وَالْوَصَبُ
مَلِكٌ دَانَتْ لَهُ الْعَرَبُ
مَنْ أَبَوُهُ لِلنَّبِيِّ أَبُ(1)

لم يسلك الشاعر مسالك المداحين المتكسبين بل نفذ بذكاء إلى مدح الرشيد من خلال نسبه الذي يتصل بالنبي (ﷺ) كما انه أشار إلى احقية العباسيين بالملك من خلال هذا النسب وكان الشعراء حتى بعد ان استقرت أركان الدولة ظلوا متخوفين من هذا الهاجس وعليهم ان يستمروا في ترديد هذا المعنى – معنى الاحقية بالخلافة – لان الخوف من السلطة لم ينته وظل الشاعر فزعاً من بطشها وتنكيلها في أي لحظة.

ومما رواه ابن المسعودي عن علاقة أبي العتاهية مع الرشيد «ان الرشيد امر ذات يوم بحمله إليه، وامر ان لا يكلم في طريقه، ولا يعلم ما يراد منه فلما صار في بعض الطريق كتب له بعض من معه في الطريق: إنما يراد قتلك، فقال أبو العتاهية من فوره»(2): فوراً»(2): (من الكامل)

(1) ديوان أبي العتاهية: 526.

(2) مروج الذهب ومعادن الجوهر: 27/4.

وَلَعَلَّ مَا تَخْشَاهُ لَيْسَ بِكَائِنٍ وَلَعَلَّ مَا تَرْجُوهُ سَوْفَ يَكُونُ
وَلَعَلَّ مَا هَوْنَتْ لَيْسَ بِهِيْنِ وَلَعَلَّ مَا شَدَدَتْ سَوْفَ يَهُونُ⁽¹⁾

ان أسلوب السلطة هذا لا شك يمثل نوعاً من الضغط الذي اشترنا إليه مما يجعل الشاعر في حيرة من أمره فهل سيلقي المصير المحتوم أم انه سيكافئ ويجزل له العطاء وما بين هذا وذاك، فالشاعر لا حول له ولا قوة، والجواب في ذهن السلطة، مرتبط بمزاجها، ويبدو ان الخوف والذعر من السلطة لم يسلم منه احد من الشعراء مهما بلغ مستوى فنه ومكانته الشعرية والا ان كان هذا موقف أبي العتاهية فكيف سيكون موقف غيره من الشعراء المغمورين. ويصور أبو العتاهية موقفه من السلطة وخوفه وتوجسه منها في هذه الأبيات فهي وان كانت موجهة إلى عمر بن العلاء يعاتبه لكن يظهر فيها الخوف والتوجس من السلطة بشكل عام قال: (من الطويل)

رَضِيْتُ بِبَعْضِ الذَّلِّ خَوْفَ جَمِيعِهِ وَلَيْسَ لِمِثْلِي بِالْمُلُوكِ يَدَانِ
وَكُنْتُ أَمْرًا أَخْشَى الْعِقَابَ وَأَتَقَى مَغْبَةً مَا تَجْنِي يَدِي وَلِسَانِي
وَلَوْ أَنَّي عَانَدْتُ صَاحِبَ قُدْرَةٍ لَعَرَّضْتُ نَفْسِي صَوْلَةَ الْحَدَثَانِ
فَهَلْ مِنْ شَفِيعٍ مِنْكَ يَضْمُنُ تَوْبَتِي فَإِنِّي أَمْرٌ أَوْفَى بِكَلِّ ضَمَانِ⁽²⁾

لكن ذلك الخوف لم يمنع الشاعر من التلاعب بالسلطة سالكا إليها طريق النسيب بما فيه من معاني التشبيب ليصل إلى المدح في قصيدة امتازت بجمالها الفني – بل بحسبها الفكاهي وإيجازها وطاقتها المدحية العالية⁽³⁾. وذلك في قوله يمدح الخليفة المهدي: (من المتقارب)

إِلَّا مَا لَسِيْدَتِي مَا لَهَا أَدَلَّتْ فَأَجْمَلُ إِدْلَاهَا
وَالْأَفْهِيمُ تَجَنَّبَتْ وَمَا جَنِبْتُ سَقَى اللَّهِ أَطْلَاهَا
أَلَا أَنْ جَارِيَةً لِلْأَمَا مَ قَدْ أَسْكَنَ الْخُبَّ سِرْبَالَهَا
مَشَتْ بَيْنَ حُورِ قِصَارِ الْخُطَا تَجَادَّبَ فِي الْمَشْيِ أَكْفَالَهَا

وَقَدْ أَتَعَبَ اللَّهُ نَفْسِي بِهَا وَأَتَعَبَ بِاللَّوْمِ عُدْلَاهَا
كَأَنَّ بَعِيْنِي فِي حَيْثُمَا سَكَلْتُ مِنَ الْأَرْضِ تِمْنَالَهَا
أَتَتْهُ الْخِلَافَةُ مُنْقَادَةً إِلَيْهِ تُجَرَّرُ أَدْيَالَهَا

(1) ديوان أبي العتاهية: 389.

(2) نفسه: 404 - 405.

(3) ينظر القصيدة والسلطة: 200.

وَلَمْ تَكُ تَصْلُحْ إِلَّا لَهُ وَلَمْ يَكُ يَصْلُحْ إِلَّا لَهَا⁽¹⁾

استحضر الشاعر باختصار بارع كل التقاليد الفنية الجوهرية لقصيدة المدح العباسية بقسميها النسب والمدة فافتتح قصيدته بالشكوى من بعد المحبوبة وتدلها عليه والسقيا لها ثم يكشف في البيت الثالث أن هذا الحب محذور عليه فالمحبة إحدى جوارى الخليفة لكنه يستمر في وصف محاسنها ويصف مشيتها ومن ثم يشكو الشاعر من شدة تعلقه بها وحزنه لفراقها. وهنا لا بد أن يكون الشاعر قد وعى أن ناقوس الخطر قد دق وأن عليه أن يوجه السلطة لأن التشبيب بجارية الخليفة يستدعي الرد المتوقع بل المطلوب في هذه الحالة من الخليفة وهو استدعاء السياف، لكن الشاعر يكشف لنا فجأة في البيت السابع أن المحظية باثوابها ذات الأذيال والتي تنقاد بخضوع إلى الخليفة ما هي إلا استعارة للخلافة نفسها استعارة تتسم بالغرابة لكن الشاعر نجح في تصوير كيف أن الأمة كلها تخضع للخليفة المهدي من خلال صورة الخضوع الانثوي⁽²⁾. فتحول موقف السلطة إلى موقف ايجابي بالرضا والاستحسان لهذا الإبداع.

ومن الشعراء من راح يصور تلك السلطة لا بصورة القوة وحدها بل بالقوة المقرونة باللين فالسلطان (يرغب ويرهب) فهو ليس بالحاكم المستبد هو إن كان يسوس الأمور بالحكمة لكنه لا يتوانى عن سل حسامه إذا اقتضى الأمر ذلك، وفي هذا تحول إلى صور فنية أصيلة بعيداً عن صور المداحين التكسيه ومنه قول صريع الغواني في هارون الرشيد: (من الطويل)

إِلَيْكَ أَمِينُ اللَّهِ ثَارَتْ بِنَا الْقَطَا
وَقَفَّتْ عَلَى النَّهْجِ الظُّنُونُ فَصَرَحَتْ
بَنَاتُ الْفَلَاحِ فِي كُلِّ مَيْثٍ مُسَرَّدٌ⁽³⁾
وَأَدَى إِلَيْكَ الْحُكْمَ كُلُّ مُشَرَّدٍ
إِذَا اخْتَلَفَتْ أَهْوَاءُ قَوْمٍ جَمَعَتْهُمْ
عَلَى الْعَفْوِ أَوْ حَذِّ الْحُسَامِ الْمُهْنَدِ⁽⁴⁾

واضح أن الشاعر لم يخاطب الرشيد باسمه بل بـ (أمين الله) ليظهره بصورة الإنسان المؤمن على هذه الأمة الذي يرفع مصالحها بما تقتضيه المواقف بالحكمة واللين أم بالقوة وأعمال السيف لينفي عنه صفة السلطة الظالمة المستبدة. وهو ما ينطبق تاريخياً على شخصية الرشيد في حكمه وأن كانت له مداخلات مع الشعراء فراح يقترح عليهم ويصوب معانيهم كما فعل فيما رواه المرزباني من أن أبا نواس دخل إلى مجلس الرشيد «فقال له الرشيد: أنشدني في قولك في الخصيب:

محضتكم يا أهل مصر مودتي⁽⁵⁾

فأنشده إياه فلما بلغ قوله:

(1) أبو العتاهية أشعاره وأخباره، (شكري فيصل): 196 – 197 أما ديوانه بتحقيق كرم البستاني فقد اخل بالأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس.

(2) ينظر القصيدة والسلطة: 200.

(3) الميث: اللين من الأرض، مسرَّد: متتابع، ينظر لسان العرب: مادة (ميث، سرد).

(4) شرح ديوان صريع الغواني: 73 – 77.

(5) في ديوانه (منحكم) وتماه: ألا فخذوا من ناصح بنصيب، ينظر ديوان أبي نواس: 366.

فان يك فيكم إفاك فرعون باقياً فان عصا موسى بكف خصيب⁽¹⁾

(1) ديوان أبي نواس: 366 ، وكان البيت في الاصل هكذا (فان يك باقي افك فرعون فيكم...) ولا يخفى ما في هذه الرواية من ضرورة لا يلجأ اليها شاعر مثل أبي نواس وعنده عنها متسع من الكلام، ينظر نفسه: 366.

فقال له الرشيد: إلا قلت:

فباقي عصا موسى بكفٍ خصيب

فقال له: هذا أحسن، ولم يقع لي»⁽¹⁾.

إلا أنه لم يكن ليختلف كثيراً عن غيره من الخلفاء فقد شاكلهم في معاملته للشعراء فكان يرفض أن يمدح غيره امامه ولو كان الممدوح اولي قربي معه وكان يثقل بالعقوبة حتى تصل إلى أربعمائة سوط ليس للشاعر حسب بل للمغني الذي تغني بذلك الشعر⁽²⁾. ومن صور تسلط السلطة الرسمية على الشعراء تدخلهم في نمط مقدمات القصائد ومعروف أنها واحدة من طرق استماله المتلقي لأنها تهيي المتلقي لاستقبال النص ولما وجد الشعراء في هذا العصر ان المقدمة الطللية لا ترتبط بحياتهم نبذوها ولعل أبا نواس أكثر الشعراء تمثيلاً لذلك⁽³⁾. والحقيقة ان «بعض شعراء هذا العصر – ولاسيما أبا نواس – قد ادركوا حقيقة مأزقهم مع المشهد الطللي الذي يحظى بدعم انصار الاتجاه المحافظ، لانهم لم ينصهروا في تجربة مباشرة تجمعهم – كالشاعر الجاهلي – بمفردات هذا المشهد»⁽⁴⁾. ولاسيما إذا علمنا ان الخلفاء كانوا على رأس هذا الاتجاه المحافظ لانهم لمسوا ان هذه الحملة على المقدمة الطللية هي جزء من حملة الموالى ضد العرب وهذا يفسر تشجيع هؤلاء الخلفاء لقصائد المديح التي ظلت متمسكة بالتقاليد القديمة واعجابهم بها⁽⁵⁾. قال أبو

نواس في وصف هذا المأزق: (من الكامل)

وتهيمُ في طَلَلٍ وفي رَسَمٍ
أَفْدُوا الْعِيَانَ كَأَنَّكَ فِي الْعِلْمِ
لم تَخُلْ مِنْ زَلٍّ وَمِنْ وَهْمٍ⁽⁶⁾

فَعَلَامَ تَذْهَلُ عَنْ مُشْغَشَعَةٍ
تَصِفُ الطَّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا
وَإِذَا وَصَفْتَ الشَّيْءَ مُتَّبِعاً

لذلك راح الشاعر يَنُوع في مقدمات قصائده ومنها المقدمة الخمرية كمثّل قول أبي

نواس يمدح الخليفة محمد الامين: قال (من مجزوء الكامل)

يَسْنُقِيكَ كَأْساً فِي الْغَلَسِ⁽⁷⁾
فِي كَفِّ شَارِبِهَا قَبَسْ

نَبْهَ نَدِيمِكَ قَدْ نَعَسَ
صِرْفاً كَأَنَّ شُعَاعَهَا

(1) الموشح: 346.

(2) ينظر قصة جلد المغني الذي تغني بابيات في مدح علي بن أمير المؤمنين المهدي امامه في الكامل:

258/2.

(3) ينظر مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول: 105 – 106.

(4) شعرية التفاوت: 130.

(5) ينظر في الأدب العباسي الرؤية والفن: 340.

(6) ديوان أبي نواس: 64.

(7) الغلس: ظلمة آخر الليل والمراد الظلام نفسه. ينظر لسان العرب: مادة (غلس).

مَمَّا تَخَيَّرَ كَرَمَهَا كَسَرَى بَعَانَةَ وَاعْتَرَسَ (1)

ثم ينتقل إلى موضوعه الأساسي وهو المدح قائلاً: (من مجزوء الكامل)
 أَضْحَى الْإِمَامُ مُحَمَّداً لِلدِّينِ نَوَراً يَفْتَبَسُ
 وَرَثَ الْخَلِيفَةِ خَمْسَةً وَبَخَيْرِ سَادِسِهِمْ سَدَسَ
 تَبَكِّي الْبُدُورَ لَضَجِّهِ وَالسَّيْفَ يَضْحَكُ إِنْ عَابَسَ (2)

ان أبا نواس وايماناً منه بنظريته في مقدمة القصيدة قد غير معالم قصيدة المدح بجمعه بين وصف الخمرة والمدح، لكن هل لاقى هذا الأمر قبولاً واستحساناً من المتلقي (ال خليفة) ابدأ فهو يعود ليتحدث في ابيات أخرى عن طلب الخليفة إليه ان يعود إلى المقدمة الطللية ويترك حديث الخمر وعندها فما عليه إلا السمع والطاعة. قال: (من الطويل)
 أَعَزَّ شِعْرُكَ الْأَطْلَالَ وَالِدَمْنَ الْفَقْرَا فَقَدْ طَالَ مَا أُرَى بِهِ نَعْتُكَ الْخَمْرَا
 دَعَانِي إِلَى نَعْتِ الظُّلُولِ مُسَلَّطٌ تَضِيقُ ذَارِعِي أَنْ أَجُوزَ لَهُ أَمْرَا
 فَسَمِعَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَطَاعَةً وَإِنْ كُنْتُ قَدْ جَشَمْتَنِي مَرْكَباً وَعُرَا (3)

فابداع الشاعر هنا صار مقيداً بشرط المتلقي صاحب السلطة الرسمية وهو (ال خليفة) لا يجاوزه فهو يتقبله لكن على مضض مع انه غير مؤمن به ويصف الشاعر صعوبة هذا الأمر صراحة بقوله: (جشمتني مركباً وعراً) فالشاعر ميال إلى التحرر من القيود التقليدية فهو يريد لشعره ان يكون معبراً عن تجربته الشعورية الخالصة لكن رغبته تلك تصطدم بسلطة المتلقي لكن حذر الشاعر لم يفلح في كفت اذى السلطة عنه فكان الامين قد زج ابا نواس في السجن لاستهتاره ومجونه وإكثاره من ذكر الخمر وهو ما اخذ يعيره به اخاه المأمون (4).

فكان مدح أبي نواس للامين وكأته محاولة لكفت الاذى ليس إلا، فشخصية الامين لم تعط الشاعر معاني في المديح يمكن ان تصنع مدحاً عظيماً (5). ولا شك ان الخلفاء مع يمتلكونه من سلطة مطلقة لهم دراية ومعرفة بالفنون والاداب – ولاسيما الشعر – يستطيعون ان يميزوا الفن الخالص منه من سواه فيحل غضبهم على الشاعر ان وجدوا انه أبدع في مدح سواهم أو افاض عليه من الاوصاف ما تربو عليهم، جاء في طبقات الشعراء انه «لما بلغ المأمون قول علي بن جبلة – العكوك – في أبي دلف: (من المديد)
 إِنَّمَا الدُّنْيَا أَبُو دُلْفٍ بَيْنَ مَغْرَاهُ وَمَحْتَضَرِهِ

(1) ديوان أبي نواس: 317 ، وعانه: قرية من قرى العراق مشهورة بخمرها. ينظر معجم البلدان: 72/4.

(2) ديوان ابي نواس: 317.

(3) نفسه: 38.

(4) ينظر تاريخ الطبري: 517/8.

(5) ينظر الإبداع والسلطة: 167.

وَلَمَّا الدُّنْيَا عَلَى أَثَرِهِ
بَيْنَ بَادِيَةِ إِلَى حَضَرِهِ
يَكْتَسِبُهَا يَوْمَ مُفْتَخَرِهِ (1)

فَإِذَا وَلَّى أَبُو دَلْفٍ
كُلُّ مَنْ فِي الْأَرْضِ مِنْ عَرَبٍ
مُسْتَعِيرٌ مِنْكَ مَكْرَمَةً

استشاط من ذلك وغضب وقال: وبلي على ابن الفاعله يزعم أننا لا نعرف مكرمة إلا مستعارة من أبي دلف. وطلبه فهرب إلى الجزيرة، فكتب في طلبه وأخذه، فحمل إليه، فلما صار بين يديه قال: يا ابن اللحاء، انت القائل للقاسم بن عيسى:

كُلُّ مَنْ فِي الْأَرْضِ مِنْ عَرَبٍ
يَكْتَسِبُهَا يَوْمَ مُفْتَخَرِهِ
بَيْنَ بَادِيَةِ إِلَى حَضَرِهِ

فقال يا أمير المؤمنين، عنيتُ اشكال القاسم واشباهه من الناس، فاما انتم فقد اتاكم الله بالفضل عن سائر عباد، لأنه اختصكم بالفضل والنبوة والكتاب والحكمة، وجمع لكم إلى ذلك الخلافة والصلاة والملك، وما زال يستعطفه حتى عفا عنه.

وقال بعض الرواة - ومنهم ابن أبي فنن - بل قتله - يقول ابن المعتز - والأولى عندنا أثبت» (2).

أن السلطة الرسمية ليس بالضرورة ان تكون سلبية التأثير دائماً فلربما استمد الشاعر من تلك السلطة طاقة شعرية هائلة عندما يجد ان تلك السلطة قامت بفعل بطولي وانجاز تاريخي يرقى إلى مستوى الأسطورة كتحفة أبي تمام الأدبية التي انشدها بين يدي الخليفة المعتصم بعد فتح عمورية إذ حول الشاعر هذا الحديث التاريخي إلى اسطورة تثبت مشروعية الخلافة العباسية وفكر المصير الجلي العربي الإسلامي هذه الغزوة التي حقق فيها المعتصم نصره العظيم - رغم نبوءات المنجمين الروم - كانت اساساً لهذه القصيدة (3).

القصيدة (3). إذ قال في مطلعها: (من البسيط)
السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ
بَيْضُ الصَّفَاحِ لَا سَوْدُ الصَّخَافِ فِي
وَالْعُلْمُ فِي شَهْبِ الْأَرْمَاحِ لَامِعَةٍ
أَيْنَ الرُّوَايَةِ أَمْ أَيْنَ النُّجُومِ وَمَا
فِي حَدِّهِ الْحَدَّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ
مُتَوْنَهُنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ
بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ
صَاغُوهُ مِنْ زُخْرَفٍ فِيهَا وَمِنْ كَذِبِ (4)
كَذِبِ (4)

مطلع جرى اتخذه الشاعر لقصيدته بان ابتدأها (بالسيف) جاء مخالفاً لتوقعات المتلقي ببداية نسيبيه غنائية بل ان (سوزان ستيتكيفتش) تقترح صلة ضمنية بين قول الشاعر عقب

(1) شعر علي بن جبلة الملقب بـ (العكوك) (ت 213هـ) جمعه وحققه وقدم له الدكتور حسين عطوان: 68.

(2) طبقات الشعراء: 171 - 172.

(3) ينظر القصيدة والسلطة: 208.

(4) ديوان أبي تمام (التبريزي): 40/1 - 43.

هذا الانتصار الإسلامي على الروم الكفار (السيف أصدق) وصيحة المعركة التقليدية (الله اكبر) وهكذا افتتح الشاعر قصيدته بطباق مزدوج، السيف الايجابي في مقابل الكتب السلبية، والجديّة مقابل اللهو وثمة طباق ضمني في هذا اللعب البلاغي بالكلمات وهو طباق يهيمن على القصيدة هيمنة كلية حيث ارتباط السيف (سيف الخليفة) بحقيقة الإسلام والارادة الإلهية وارتباط كتب المنجمين بزيغ مزاعم الروم واحاديث منجميهم الملققة وكذبهم ورواياتهم التي زعموها المستمدة من لمعان الكواكب السبعة التي بنوا عليها فرضياتهم بان مدينتهم لن تسقط في هذا الوقت بل في وقت آخر⁽¹⁾.

ثم يمضي الشاعر في وصف البهجة بالاحتفال بفتح عمورية والتشخيص الانثوي للمدينة في مقابل ذكورية فاتحها العظيم ثم يصف المعركة لينتقل إلى مدح الخليفة بوصفه صاحب السلطة المطلقة والبطل العسكري الذي حسم الأمور كما يجب إذ يقول في مديحه: (من البسيط)

تَذْبِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٌ
وَمُطْعَمُ النَّصْرِ لَمْ تَكْهَمْ أَسِنَّتُهُ
لَمْ يَغْرُ قَوْمًا وَلَمْ يَنْهَدْ إِلَى بَلَدٍ
لِلَّهِ مُرْتَقِبٌ فِي اللَّهِ مُرْتَغِبٌ
يَوْمًا وَلَا حُجْبَتْ عَنْ رُوحٍ مُخْتَجِبٌ
إِلَّا تَقَدَّمَهُ جَيْشٌ مِنَ الرُّعْبِ

لَوْ لَمْ يَفَدْ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَعَى لَعَدَا
رَمَى بِكَ اللَّهُ بِرُجْبِهَا فَهَدَمَهَا
مَنْ نَفْسِهِ وَخَدَهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبَ
وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرَ اللَّهِ لَمْ يُصَبْ⁽²⁾

يستغل الشاعر حسن التقسيم ليراد اسم الخليفة من خلال التشطير والذي نجح فيه أبو تمام من خلال تكرار اسم الله الذي يكون جزءاً من اسم الخليفة (المعتصم بالله) وجعل هذا التكرار بمثابة الخيط الرفيع الذي ينتج الدلالة. استلهم الشاعر معانيه من طبيعة العلاقة بين السلطان والدين، إذ يعتمد الخليفة على الله من أجل النصر وهو لا يغزو باسمه الخاص بل كي ينتقم لله وللإسلام ومناقبه تقربه من الله وسوف تدخله الجنة. فالله هو الفاعل والخليفة سلاحه الذي يسبقه الرعب كجيش مجلجل إلى قلوب اعدائه لان نفس الخليفة تتميز بثبات وجلد يساوي ما لدى جيش كامل⁽³⁾.

وجد الشاعر نفسه امام عظمتين عظمة الفتح، وعظمة الفاتح فلا يملك إلا ان يشحذ قريحته لإبداع يناسب هذه العظمة ولاسيما أنه لا تعارض البتة بين شخصية الممدوح في النص وشخصيته في الواقع كما رسمتها ترجمته التاريخية فكان ان أبدع الشاعر لأنه كان صادقاً ودقيقاً في وصفه، ان تأثير السلطة السياسية على المبدع ليس بالضرورة ان يكون دافعاً للمدح دائماً، فقد يصاب الشاعر بالاحباط وخيبة الامل من تلك السلطة فينقل ولاءه ويتخلى عن ممدوحه ويتحول إلى هجائه كما فعل المتنبي عندما هجا كافوراً بعد ان اسبغ عليه كثيراً من قصائد المديح، قال المتنبي قصيدة يهجو بها كافوراً مطلعها: (من البسيط)

(1) ينظر القصيدة والسلطة: 213.

(2) ديوان أبي تمام (الصولي): 197/1 ، (التبريزي): 58/1 - 59 ، مع اختلاف يسير..

(3) ينظر القصيدة والسلطة: 222.

عِيدَ بَأْيَةٍ حَالِ عُدَّتْ يَا عِيدُ
أَمَّا الْأَحْبَبَةُ فَأَلْبِيدَاءُ دُونَهُمْ
لَوْلَا الْغُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا
وَكَانَ أَطْيَبُ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةٌ

بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرِ فَيْكَ تَجْدِيدُ
فَلَيْتَ دُونَكَ بِيَدًا دُونَهَا بِيَدُ
وَجَنَاءَ حَرْفٍ وَلَا جِرْدَاءَ قِيدُودُ
أَشْبَاهُ رَوْفِكِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ⁽¹⁾

ثم يهجو الشاعر كافوراً ويتهمه بالخيانة والشح وينتقص من قدره قائلاً:
(من البسيط)

أَكَلَّمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ
صَارَ الْخَصِيَّ إِمَامَ الْآفِقِينَ بِهَا
نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنْ ثَعَالِبِهَا
الْعَبْدُ لَيْسَ إِخْرٍ صَالِحٍ بَاخٍ
لَا تَشْتَرِ الْعَبْدُ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ
مَا كُنْتُ أَحْسِبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنِ

أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مِصْرَ تَمْهِيدُ
فَالْحُرُّ مُسْتَعْبِدٌ وَالْعَبْدُ مَعْبُودُ
فَقَدْ بَشَّرِمَنْ وَمَا تَفَنَّى الْعَنَاقِيدُ
لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْخُرِّ مَوْلُودُ
إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَتَجَسَّاسٌ مَنَاقِيدُ
يُسِيءُ بِي فِيهِ كَلْبٌ وَهُوَ مَحْمُودُ⁽²⁾

ان المعنى الرئيسي للعيد هو تلك المناسبة الدينية والاجتماعية التي يحتفل بها كل سنة لكن قد تأتي كلمة عيد بمعنى الهم المعتاد والحزن الذي يصيب القلب وهو مما استعمله الشعراء واصبحت من تقاليد النسب العربي⁽³⁾. وهنا حجب المتنبي هذا المعنى فلا يصل المتلقي إليه إلا بعد القراءة الثانية أو أكثر لان الشاعر دمج معنى العيد بوصفه مناسبة موسمية في معنى الاسى المعتاد، لبعده عن احبته وشعوره بمضاعفة الاسى حيال ذلك لأنه ما اضطر إلى فراق احبته إلا في سبيل سعيه الحثيث إلى العلا والمجد وهو ما جعله ابدأ معانقاً سيفه بدلاً من معانقة الجواري الناعمات. ثم يتخلى الشاعر عن حزنه ليستبدل به هجاء قوياً منقلاً قولاً من قائله:

(من البسيط)
أَكَلَّمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ
أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مِصْرَ تَمْهِيدُ

إذ يغمز فيها الشاعر إلى قتل كافور لسيده انجور بن الاخشيد وهو ينم عن صفة الغدر والخيانة التي تؤدي إلى قلب النظام الديني والسياسي والانحراف به ويلقي الشاعر باللائمة على من تسبب بهذا الوضع المزري وهم الاخشيدون فهم (النوادر) الذين ناموا عن الاراذل والعبيد (الثعالب) ويوجه كلامه اليهم - وربما الكلام موجه لنفسه - حول عدم جدوى اظهار الود للعبيد لانهم لا اخلاص ولا وفاء لهم.

وترى الباحثة (سوزان ستينكفيش) إن كانت قصيدة المدح تمثل اعلاناً لولاء الشاعر فان قصيدة الهجاء هي نكوص عن هذا الولاء، كما ان قصيدة المديح تنطلق بصورة أساسية من موضوع شرعية حكم الممدوح وكفاءته اما قصيدة الهجاء فتنتطلق من تأسيس بعدم

(1) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 139/2 - 140.

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 143/2 - 145.

(3) ينظر القصيدة والسلطة: 284.

شرعية الحكم المستهدف وعدم كفاءته وان حكم الممدوح في رؤية التقليد العربي الإسلامي الشعري للأشياء هو إعادة تمثيل للمشيئة الإلهية بينما حكم المهجو (المستهدف من الهجاء) يكون عملاً مقبلاً وفي هذا الإطار المفهومي للاشرع عليه حكم كافور فان عدم كفاءته المادية والأخلاقية للحكم ومن ثم المقمت الذي يكونه حكمه تمثل تفاصيل معاني الهجاء التي جاءت في هذه القصيدة⁽¹⁾.

اذن فالسلطة السياسية لها نوعان من التأثير في إبداع الشاعر: تأثير مباشر وذلك متى ما اتصل الشاعر مباشرة بتلك السلطة. وتأثير غير مباشر من كونه فرداً في المجتمع يقع تحت طائلة القوانين التي تسنها تلك السلطة وتحت تأثير تلك السلطة ظهر نوعان من الشعراء: الأول راح يغيب وعيه الفني مُغلباً الوعي النفعي في علاقته بالسلطة وذلك اما رغبة المكاسب والشهرة والغنى أو نتيجة الخوف من استبداد وقهر هذه السلطة فيكون تقربه منها أو لجوؤه اليها على حساب اصالته الفنية التي ستفقد شعره قيمته وقوة تأثيره وهذا ما وجدناه عند مخضرمي الدولتين (الاموية، العباسية) من الشعراء وكذلك معظم شعراء العصر العباسي الأول، واما النوع الثاني فهم الشعراء الفنانين وهم الطور الثاني من الشعراء العباسيين الذين احدثوا انقلاباً في مفهوم المديح وظهروا معالمه الفنية وانتقلوا به إلى الفن الخالص⁽²⁾.

والفرق بين الاثنين يشمل شخصيات الشعراء أنفسهم وتياراتهم الفنية واتجاهاتهم الشعرية ويمكن القول ان السلطة الرسمية في العصر العباسي لم تنظر إلى الإبداع الشعري من منظار معايير الفنية أو جودته حسب، بل كان لموقف الشاعر من السلطة ومدى مساهمته لها وتحقيق اهوائها، ورغباتها اثر في تقدم الشاعر ونيله الحضور عند تلك السلطة.

المبحث الثاني: سلطة الدين

ان للدين تعريفات كثيرة منها «انه المجموع العام للإجابات التي تفسر علاقة البشر بالكون»⁽³⁾ وهو بمعناه العام التوجيه الروحي للأفراد، اما من زاوية نظر اسلامية فهو وضع الهي يدعو اصحاب العقول إلى قبول ما هو عند رسول الله (ﷺ)⁽⁴⁾ وينحصر حول اعتقاد قطعي بحقيقة ثابتة ومطلقة تكون سنداً مرجعياً لسنّ دستور اجتماعي ومرجع سلوكي صارم، لذ فان الدين يفرض سلطة لا يمكن الحياد عنها تتوارثها الأجيال بعقلية الإتياع التي يأخذ بها اللاحق من السابق دون حق التصرف.

اما الأدب فانه رؤية تنطلق من الذات وتعبّر عن مكانها لتترجم عبر وسائط مختلفة — منها الشعر — لتعبّر عن نظرة للذات والعالم تختلف عن السائد دينياً واجتماعياً فالادب

(1) ينظر القصيدة والسلطة: 286 – 287.

(2) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 178.

(3) الكتاب بين سلطة الدين وسلطة الإبداع (مقال): فاطمة بن محمود، الموقع الالكتروني لاتحاد الكتاب التونسيين، 2012م: 22 ، والتعريف نقلاً عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة ضمن المصدر نفسه.

(4) كتاب التعريفات: 105/1.

«ان نقول ما هو عادي ومألوف بشكل أو بأسلوب غير عادي وغير مألوف»⁽¹⁾. وجاء في التعريفات ان «الأدب: عبارة عن معرفة ما يحترز به عن جميع انواع الخطأ»⁽²⁾ وليس للدرب التزامات مرجعية أو ضوابط مسبقة بل هو يسعى إلى الجمالي وما شروطه إلا الشروط الفنية لبلوغ ذلك الجمال. لذا فان الشاعر المبدع لا بد ان يخرج عن المؤلف فيزعزع السواكن ويخلخل الثوابت ويخرج عن التقليدي والا فان نتاجه سيكون تقليدياً باهتاً لا يبهز احداً.

فيذا سار الشاعر في طريق الإبداع وكان إبداعه خارج المسار المنتظم دينياً أو اجتماعياً فعليه ان يتوقع التصادم الشديد بين إبداعه وبين الدين ومن خلفه المجتمع برمته؛ لان المنظومة الدينية تظهر من خلال الآخرين فالإنسان لا يصوغ مواقفه الدينية لوحده بعيداً عن المجتمع، وهذا التصادم سيكون بين سلطة تحتكم إلى حقيقة ثابتة مطلقة (الدين) وتعبير إنساني لا يحتكم إلى سلطة ولا يستند إلى حقائق ثابتة أو مطلقة (الأدب) تقول الباحثة فاطمة محمود: اننا «عندما نفكر في العلاقة بين الديني والأدبي فان هذه العلاقة لا زالت تعكس صراعاً شديداً ينتصر للديني عندما يهيمن على المجتمع التفكير الميتافيزيقي وينتصر للأدبي عندما يفرض الأديب قيمته الإبداعية»⁽³⁾.

ان الموقف الديني لا يتجزأ إذ يقدم الدين نفسه كلاً صالحاً لكل جوانب الحياة وهو دستور يغطي ويتحكم في كل تفاصيل حياة الإنسان، ومن هنا جاءت غلظة التفكير الديني المتشدد في فهم الحياة وشدة صرامته وصلابته في قراءة الإبداع الشعري، فعند اليونان قديماً أدين سقراط وأعدم بتهمة إفساد عقول شباب أثينا⁽⁴⁾، وفي العصر العباسي صُلب الحلاج بسبب أفكار كان يُعتقد انها تتعارض مع قدسيه الدين الإسلامي وتنتهكه. ومثلها كثير، لذلك يعتقد بعض الباحثين بتأثير الدين على المبدع وان الدين قام بتهميش الشعر ونزع دوره الأساسي في علاقة الإنسان بتجربته الكيانية والمعرفية⁽⁵⁾. ولا زال بعض الباحثين والمبدعين يرون ان السلطة الدينية هي اكبر معرقل للأدب⁽⁶⁾.

لكن الكاتب لا يذهب إلى هذا الرأي فالإسلام – في العصر العباسي – لم يعرف مفهوم السلطة الدينية بشكلها القسري الذي عرفته الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى أو حتى الدولة العثمانية في عصور الانحطاط. مع ان الدولة العباسية جاءت تحت عباءة الدين وتميزت بعلاقتها به فادّعى العباسيون انهم يريدون إحياء السنة واعادة العدل وإرجاع الخلافة الحقبة بدل الملك الذي أقامه الامويون وارتدى خلفاؤهم (البُرْدَة) بوصفها رمزاً لسلطنتهم الدينية⁽⁷⁾. وأحاطوا أنفسهم بالفقهاء، وهكذا اتحدا (الدين والسياسة) وكانت غاية العباسيين الاستفادة من الدين لتثبيت مركزهم السياسي يقول الفخري: «ان هذه الدولة

(1) الكتابة بين سلطة الدين وسلطة الإبداع: 22..

(2) كتاب التعريفات: 15.

(3) الكتابة بين سلطة الدين وسلطة الإبداع: 23.

(4) ينظر نفسه: 23.

(5) ينظر الشعر والدين: 1.

(6) ينظر السلطة الدينية اكبر معرقل للدرب العربي (مقال)، عدد 8: 8.

(7) نقلا عن العصر العباسي الأول دراسة في التاريخ السياسي والاداري والمالي: 53.

ساست العالم سياسة ممزوجة بالدين والملك فكان أخيار الناس وصلحاؤهم يطيعونها تدبناً، والباقون يطيعونها رهبة أو رغبة»⁽¹⁾. لكن العباسيين لم يحققوا وعودهم بالعدل والاصلاح والاصلاح فاستمر التعسف والجور واستمرت المظالم تلك التي وصفها أبو العطاء السندي الشاعر متهمكاً بقوله: (من البسيط)

يَا أَيَّتْ جَوْرَ بَنِي مَرْوَانَ عَادَ لَنَا وَأَنْ عَذْلَ بَنِي الْعَبَّاسِ فِي النَّارِ⁽²⁾

فقد لجأ العباسيون إلى القوة أكثر من الأمويين في تنفيذ رغباتهم وسياستهم، وصار للجلاّد مكان معلوم في البلاط إلى جانب العرش ليزيد من سطوة الخليفة، وتغيّرت نظرية الحكم فبعد ان كان الخليفة الأموي أشبه برئيس قبيلة يستمد سلطاته من رضى رؤساء القبائل ويحاول استرضاءهم أصبحت السلطة عند العباسيين مقدسته مستمدة من الله تعالى، ولعل خطبة الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور توضح ذلك إذ قال: «إيهنا الناس انما انا سلطان الله في أرضه أسوسكم بتوفيقه وتسديده وتأييده، وحارسه على ماله أعمل فيه بمشيئته وإرادته، وأعطيه بأذنه، فارغبوا إلى الله وسلوه... ان يوفقني للرشاد والصواب وان يلهمني الرأفة لكم والاحسان إليكم...»⁽³⁾. لا شك ان مثل هكذا خطاب يوحي بتلك السلطة السلطة الدينية الممزوجة بالسلطة الرسمية التي تفرض نفسها بقوة على الرعاية بضمنهم الشعراء الذين صار عليهم التفكير بتلك السلطة وإرضائها؛ لان الوقوف بوجهها أو معارضتها يعني التعرض لأصناف العذاب والتكثير ان لم يكن الهلاك، وهو ما يشكل معوقاً من معوقات الإبداع؛ لأنها تضع الشاعر في قوالب محددة عليه ان لا يغادرها أو يخرج عنها. بينما «يصير افق الحرية مفتوحاً كلما رعت السلطة الإبداع والمبدعين»⁽⁴⁾؛ ولان كبت الحريات يعمل على تحطيم العقل وموته مما ينعكس على التفكير الجمعي فضمان فاعلية الإبداع لا تكون إلا بضمان توفير قدر من الامان⁽⁵⁾. هذا الامان لم يتحقق تماماً للشاعر العباسي بوجود السلطة الدينية بكل اشكالها وانتشار ما يسمى بذهنية التحريم وفق تعبير الباحث (صادق جلال)⁽⁶⁾. الذي يرى ان الإبداع العربي قد عانى - وما يزال - من أن يطال التحريم مبدعه ويكون التحريم خشية ان يمس النص المحرم المقدسات، وهذه القضية تحجّر على الفكر والادب وتضيق عليهما⁽⁷⁾.

فعندما مدح أبو نواس الخليفة هارون الرشيد بقصيدة ابتدأها بمقدمة طالية لكنه مال إلى ذكر الخمرة وأوصافها يقول فيها: (من الطويل)

لَقَدْ طَالَ فِي رَسْمِ الدِّيَارِ بَكَائِي وَقَدْ طَالَ تَرْدَادِي بِهَا وَعَنَائِي

(1) في الآداب السلطانية والدول الإسلامية: 101.

(2) ينظر نتف من شعر أبي العطاء السندي: 98 ، وروي عجزه (يا ليت) (وليت) ينظر الشعر والشعراء: والشعراء: 519 ، ومحاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء: 223/1

(3) العقد الفريد: 370/3.

(4) معوقات النهضة: 337.

(5) ينظر تنمية الإبداع العربي بين الواقع والخيال: 328 ؛ وينظر هذه الاطروحة هرم ماسلو: .

(6) ينظر ذهنية التحريم: 131.

(7) ينظر نفسه: 132.

فَلَمَّا بَدَأَ لِي الْيَأْسُ عَدَيْتُ نَاقَتِي
إِلَى بَيْتِ حَانَ لَا تَهْرُ كِلَابُهُ
وَكَأْسٍ كَمَصْبَاحِ السَّمَاءِ شَرِبْتُهَا
تَبَارَكَ مِنْ سَاسِ الْأُمُورِ بَعْلِمِهِ

عَنِ الدَّارِ، وَاسْتَوَلَى عَلَيَّ عَزَائِي
عَلَيَّ، وَلَا يُنْكَرَنَّ طَوْلَ نُؤَائِي
عَلَى قَبْلَةٍ أَوْ مَوْعِدٍ بَلْقَاءِ
وَفَضَّلَ هَارُونَ أَعْلَى الْخُلَفَاءِ (1)

يلقى الدكتور محمد مصطفى هدارة على هذه القصيدة بان هذا النمط من الإبداع «قد صدمَ الشعور الديني عند الخليفة هارون الرشيد، إذ يذكر الرواة ان الخليفة الرشيد قد تغير وجهه عند سماع تلك الأبيات في وصف الخمر وذكر صاحب الحان، وأراد ان يأمر أبا نواس، لولا انه انتقل إلى مديحه الذي سر الخليفة» (2).

ويرى احد الباحثين ان الدكتور هدارة قصد من هذا الكلام ان الخليفة هارون الرشيد متمسك بالتراث العربي القديم وبانماط المديح القديم ولا يريد لهذا الشعر الجديد ان ينتشر ويسود لأنه لا يتلاءم مع التعاليم الإسلامية (3). وعندما وجد الخليفة الامين ان ابا نواس لم يرتد عن التبشير بالذلة - وهو يتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي - امر بجلده وسجنه. لذا راح يستعطف الخليفة الامين بابياته التي يقول فيها: (من مجزوء الكامل)
بَكَ أَسْتَجِيرُ مِنَ الرَّدَى وَأَعُوذُ مِنْ سَطَوَاتِ بَاسِكُ
وَحَيَاةِ رَاسِكُ لَا أَعُوذُ لِمَثَلِهِا... وَحَيَاةِ رَاسِكُ (4)

وقد عفا الامين عن أبي نواس بعد سماعه هذه الأبيات التي تشير إلى تعهد صريح من الشاعر بعدم العودة إلى ما نُهي عنه مما يتعارض وتعاليم الدين التي تستمد قوتها من قدسية الدين؛ لان سلطة الدين من السلطات الخارجية العامة المطلقة التي لا تقبل لنفسها شريكاً أو بديلاً بل تبرز نفسها بوصفها الكل أي الوجود والبقاء معاً (5). وفي العصر العباسي كانت سلطة تشريعية وتنفيذية في نفس الوقت يمثلها الخليفة أو والي فهي التي تدير شؤون المجتمع وبيدها مقاليد الأمور لذا فهي تجمع بين السياسة والدين معاً (6). لذلك انعكس اثر تلك السلطة في شعر الشعراء وراحوا يتمثلون القيم الدينية في مديحهم وراثتهم وهجائهم بل حتى في غزلهم فضلاً عن غرض الزهد الذي يدور حول معاني دينية واضحة. وقد استقرى ذلك احد الباحثين (7). ففي الهجاء: يهجو أبو الشمقمق (8) (ت 180 هـ) وقيل 190 هـ) رجلاً حج بمال غيره فيقول: (من البسيط)

(1) ديوان أبو نواس (الغزالي): 307.

(2) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 155.

(3) ينظر صراع الحضارات واثره في العصر العباسي الأول: 57.

(4) ديوان أبي نواس (الغزالي): 322.

(5) ينظر الأدب والايولوجيا: 73.

(6) ينظر حركية الصراع: 152.

(7) ينظر الروح الايماني في الشعر العربي: 138 وما بعدها.

(*) أبو الشمقمق: هو مروان بن محمد لُقّب بابي الشمقمق... خراساني الاصل من موالى مروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين، نشأ بالبصرة وقدم بغداد في خلافة الرشيد أو قبلها بقليل (ت 180 هـ) وقيل

لا يَقْبَلُ اللَّهُ إِلَّا كُلَّ طَبِيْعَةٍ مَا كُلُّ مَنْ حَاجَّ بَيْتَ اللَّهِ مَبْرُورٌ (1)

وابو عيينه(**) (ت 200هـ) يهجو ابن عمه خالد بن يزيد فيقول: (من الخفيف)
رَجُلٌ يَقْهَرُ الْيَتِيْمَ وَلَا يُؤْ تَبِي الرُّكَاةَ وَيَنْهَرُ الْمَسْكِيْنَ
لَا يَصُوْنُ الثِّيَابَ وَالْعِرْضَ بَلْ وَيُرَائِي وَيَمْنَعُ الْمَاعُوْنَ
نَزَعَ اللَّهُ مِنْ صَالِحٍ مَا أَعَدَّ طَاهُ أَمِيْنٍ عَاجِلًا أَمِيْنًا (2)

وفي الغزل يقول ربيعة الرقي مذكراً صاحبته بالآخرة لتترك له، إذ يقول:
(من مجزوء الرمل)
اِتَّقِ الرَّحْمَنَ فِينَا وَاحْذَرِي يَوْمَ الْقِصَاصِ
مَشْهُدًا يُوْخِذُ بِالْأَقْدَامِ دَامَ فِيْهِ وَالنَّوَاصِي (3)

ان تمثيل الشعراء للقيم الدينية يجعلهم في مأمن من انتقادات السلطة الدينية التي يمارسها المتلقي وليس بالضرورة ان يكون هذا المتلقي خليفة أو فقيها أو صاحب سلطان فكل مسلم يحق له ان يمارس تلك السلطة فيقبل إبداع الشاعر أو يرفضه حسب موافقته أو مخالفته لتعاليم الدين وهو ما وجدناه عند اللغويين فأبو عمرو الشيباني(*) (ت 206هـ) يقول: «لولا ما اخذ فيه أبو نواس من الرّفث لاحتججنا بشعره؛ لأنه محكم القول» (4). والجاحظ ومن وجهة نظر سلطة دينية يخطئ بشار بن برد ويتهمه بالرجعة والكفر في ابياته التي يرى فيها ان ابليساً على صواب عندما فضل النار على الطين (5) في قوله: (من البسيط)
الْأَرْضُ مُظْلِمَةٌ وَالنَّارُ مُشْرِقَةٌ وَالنَّارُ مَعْبُودَةٌ مَذْكَاةُ النَّارِ (6)

وفي الاتجاه يُحكّم نفسه ابن قتيبة سلطته الدينية في الحكم على إبداع أبي نواس إذ يقول: «ومما كفر فيه أو قارب، قوله» (1): (من البسيط)

-
- 190هـ). ينظر وفيات الاعيان: 335/6 ؛ وينظر الوافي بالوفيات: 109/16 ؛ واخباره في طبقات الشعراء: 126.
(1) ديوان أبي الشمقمق: 56.
(**) ابو عيينه بن محمد بن ابي عيينه هو واخوه عبد الله وابوهما محمد من شعراء آل المهلب في عهد الرشيد (ت 200هـ). ينظر شعراء عباسيون منسيون، القسم الثاني: 419/3، القسم الثاني: 270، 210/6.
(2) ديوان أبي عيينه: 101.
(3) شعر ربيعة الرقي: جمعه وحققه وقدم له الدكتور يوسف حسين بكار: 80.
(*) هو اسحاق بن مرار الشيباني بالاولاء، أبو عمرو لغوي اديب من رمادة الكوفة، سكن بغداد ومات فيها سنة (206هـ). ينظر الاعلام: 296/1.
(4) طبقات الشعراء: 202.
(5) ينظر البيان والتبيين: 16/1.
(6) ديوان بشار بن برد (عاشور): 93/4.

تَنَازَعُ الْأَحْمَدَانِ الشَّيْبَةَ فَاشْتَبَهَا خَلَقًا وَخُلُقًا كَمَا قَدَّ الشَّرَاكِنَ
شِبْهَانٍ لَا فَرْقَ فِي الْمَعْقُولِ بَيْنَهُمَا مَعْنَاهُمَا وَاحِدٌ وَالْعِدَّةُ اثْنَانِ⁽²⁾

ولا شك ان أي مسلم ستتحرك في ضميره نزعة الرفض ليمارس سلطته الدينية بعدم قبول مثل هكذا معاني تحاول النيل من شخص الرسول الكريم (ﷺ) بطريقة أو أخرى. ومن مثل ذلك ايضاً ما اورده ابن قتيبة من قول أبي نواس لغلام: (من البسيط)
يَا أَحْمَدَ الْمُرْتَجَى فِي كُلِّ نَائِبَةٍ قُمْ سَيِّدِي نَعِصْ جَبَّارَ السَّمَوَاتِ⁽³⁾

ومما رواه ابن قتيبة ممارسة الخليفة هارون الرشيد لسلطته الدينية فضلاً عن سلطته الرسمية موجهاً الخطاب إلى أبي نواس قائلاً له: «يا ابن اللخاء، انت المستخف بعصا موسى نبي الله إذ تقول»⁽⁴⁾:

فَإِنْ يَكُ فَيَكُمُ إِفْكُ فِرْعَوْنَ بَاقِيًا فَإِنَّ عَصَا مُوسَى بِكَفِّ خَصِيبِ⁽⁵⁾
ان هذا الاستخفاف وهذه الطعنات المسمومة التي تستهدف الانبياء والرسل أو تلك التي تدعو إلى الرذيلة وفساد الأخلاق صارت لازمة من لوازم إبداع أبي نواس وهي ما صنفاها المهلهل بن يموت بن المزرع في كتابه سرقات أبي نواس بالكفريات⁽⁶⁾ ومنها قوله:
تَمَثَّلْ بِخُمُورٍ وَلَا تَخْشَ الْمُرُورَ عَلَى الصِّرَاطِ⁽⁷⁾

لا شك ان الشاعر يرمي إلى النيل من الدين الإسلامي من خلال النيل من رجالته وقيمه التي اشاعها في المجتمع وخلق اتجاه مضاد معارض للدين متحدياً السلطة الدينية التي كان يطمع في نيل العفو والصفح منها بالتذلل والاستعطاف أو بالمديح كلما تمادى في هجومه على الإسلام وتعاليمه.

مع ان صاحب الوساطة يقول: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُذِّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب ان يكون كعب بن زهير، وابن الزُّبَيْرِ واضربهما ممن تناول رسول الله (ﷺ) وعاب من

(1) الشعر والشعراء: 796/2.

(2) ديوان أبي نواس (الصولي): 527 وهما مما اخل به ديوانه بشرح (الغزالي) ..

(3) ديوان أبي نواس (الصولي): 109 ، (الغزالي): 146.

(4) الشعر والشعراء: 797/2.

(5) ديوان ابي نواس (الغزالي): 366 مع اختلاف في رواية (الصولي) (فان يك باقي افك فرعون فيكم) ينظر.ديوانه (الصولي): 371

(6) ينظر سرقات أبي نواس: 144.

(7) وهي مما اخل به ديوانه بروايتي الصولي والغزالي واثبته مخطوط الديوان برواية الاصفهاني، دار الكتب.المصرية: 224 ؛ ينظر سرقات أبي نواس: 144 وهناك الفاظ بذينة تم حذفها وسبق وان اوردنا هذا النص في الحديث عن الدوافع العقائدية والفكرية، ينظر هذه الأطروحة:

أصحابه، بُكِّمَ خرساً، وبكاء مفحمين، ولكنَّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»⁽¹⁾.

هذه وجهة نظر ناقد بارزٌ من نقَّاد ذلك العصر في ذلك العصر في هذه القضية لكن اللافت فيها ان ابا نواس كان هو مضرب المثل عن هذا النمط من الشعراء المتطاولين على الدين. مع انه بكل تأكيد لم يكن وحده فابن قتيبة يرى ان (علي بن جبلة) من المسرفين في هذا الجانب ايضاً ومما «اسرف فيه، فكفر أو قارب الكفر، قوله في أبي دلف»⁽²⁾.

وَتَقْلُ الدَّهْرَ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ	أَنْتَ الَّذِي تُنْزِلُ الْأَيَّامَ مَنَزَلَهَا
إِلَّا قَضَيْتَ بِأَزْزَاقٍ وَأَجَالٍ	وَمَا مَدَدْتَ مَدَى طَرْفٍ إِلَى أَحَدٍ
وَتَسْتَهْلُ قَتَبَكِي أَعْيُنُ الْمَالِ ⁽³⁾	تَزُورُ سُخْطاً فَتُمْسِي الْبَيْضَ رَاضِيَةً

(1) الوساطة: 64..

(2) الشعر والشعراء: 854/2.

(3) شعر علي بن جبلة (بالعكوك): 95.

ويمارس المبرد سلطته الدينية في نقده لابیات أبي نواس ففي قوله:

تَنَازَعَ الْأَحْمَدَانِ الشَّئْبَهُ...⁽¹⁾

قال: «وقد قال أبو نواس شيئاً من الشعر في الأمين اتَّهم فيه، لأنه قال قولاً عظيماً لا يتكلم بمثله مسلم»⁽²⁾ ومثله قوله يمدح الأمين:

يَا أَحْمَدَ الْمُرْتَجَى فِي كُلِّ نَائِبَةٍ...⁽³⁾

إذ قال انه «قول ساقط أنكر عليه، لان هذا اعظم جرأة، واقبح مجاهرة، واشد تبغيض إلى العزيز الجبار»⁽⁴⁾.

بينما يرى الدكتور احسان عباس أن الصولي قد فَصَّلَ فصلاً تاماً بين الدِّين والشعر⁽⁵⁾ فكُفِّر الشاعر عنده لا يؤثر في قيمة شعره يتضح هذا من قوله: «ما ضرَّ هؤلاء هؤلاء الاربعة الذين أجمع العلماء على انهم اشعر الناس: إمرأ القيس، والنابعة الذبياني، وزهيراً، والاعشى، كُفِّرهم في شعرهم، وإنما ضرَّهم في انفسهم»⁽⁶⁾. وهو يرى ان كان الكفر لا ينقص من الشعر فان الايمان لا يزيد فيه⁽⁷⁾. فان الصولي يمارس سلطته الدينية فينصح ويعظ الإنسان جاداً كان أم مازحاً بالأل يغضب الله بلفظ أو باعتقاد بقوله: «ما ينبغي لجأٍ ولا مازح أن يلفظ بلسانه ولا يعتقد بقلبه ما يُغضبُ الله (ﷻ)»⁽⁸⁾، وتتجلى السلطة الدينية بوضوح عند الأمدي عندما خطأ ابا تمام في قوله: (من الطويل)
سَأَحْمَدُ نَصْرًا مَا حَيِّثُ وَإِنِّي لَاَعْلَمُ أَنْ قَدْ جَلَّ نَصْرٌ عَنِ الْحَمْدِ⁽⁹⁾

وقال في سبب هذه التخطئة: «لأنه رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده اليه بان يذكروه به وينسبوه اليه»⁽¹⁰⁾.

وغالباً ما كان الخلفاء والولاة يستغلون سلطتهم الرسمية لتقوية السلطة الدينية وإرغام الشاعر على الانصياع لها حين يجدونه وقد خالف تعاليم الإسلام وخرج عنها، وغالباً ما كان الشعراء يصرحون بذلك في أشعارهم كما صرَّح (ابن هرمة) بأن (الحسن بن زيد) والي المدينة على عهد المنصور قد نهاه عن شرب الخمر وقال له: «لئن أتيت بك سكران

(1) سبق ذكر البيت في الصفحات السابقة. ينظر:.

(2) الموشح: 339.

(3) سبق ذكر البيت في الصفحات السابقة. ينظر:.

(4) الموشح: 417.

(5) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 30 ، 327 .

(6) اخبار أبي تمام: 174.

(7) 5، نفسه: 173 ؛ نفسه: 173.

(9) ينظر ديوان أبي تمام (التبريزي): 66/2.

(10) الموازنة: 207/1.

لاضربنَّكَ حدَّين: حدًّا للخمر وحدًّا للسُّكر ولأزیدن، لموضع حرمتك بي فليكن تركك لها لله
تُعَنّ عليه ولا تدعها للناس فتوكل اليهم، فنهض ابن هرمة وهو يقول»⁽¹⁾: (من الوافر)
نَهَانِي ابْنُ الرَّسُولِ عَنِ الْمُدَامِ وَأَدْبَنِي بِآدَابِ الْكِرَامِ
وَقَالَ لِي: اصْطَبِرْ عَنْهَا وَدَعْهَا لَخَوْفِ اللَّهِ لَا خَوْفِ الْإِنَامِ
وَكَيْفَ تَصْبِرِي عَنْهَا وَخُبِّي لَهَا حُبًّا تَمَكَّنَ فِي عِظَامِي
أَرَى طِيبَ الْحَلَالِ عَلَيَّ خُبْنًا وَطِيبَ النَّفْسِ فِي خُبْنِ الْحَرَامِ⁽²⁾

نجد الشاعر هنا وقد ابدع معانيه تحت ضغط السلطة التي فعّلت قضية التحريم فصار
لزماً على الشاعر ان يترك الخمرة لأنها محرمة في شرع الله وولي الأمر وهو خليفة الله
في ارضه وعليه ان يأمر بذلك وعلى الرعية الالتزام. لكن الملاحظ ان الشاعر قد أفصح
عما يجول في خاطره وراح يُلوح من بعيد بعشقه لتلك الخمرة فما كان منه إلا ان يذكرها
في معانيه التي ابدعها وان كان بصورة غير مباشرة. ومثله فعل بشار عندما نهته السلطة
عن الغزل بدواع دينية فراح يصف ذلك قائلاً: (من الطويل)

نَهَانِي أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ عَنِ الصَّبَا فَدُونَ الْغَوَانِي عَوْمَةً لَا أَعُومُهَا
وَأَغِيدَ مَطْرَابِ الْعَشَيَاتِ مُرَعَشًا مِنْ الْخُمْرِ لَا يَلْقَاكَ إِلَّا نَدِيمُهَا⁽³⁾
كَرَرْنَا أَحَادِيثَ الزَّمَانِ الَّذِي مَضَى فَلَدُّ لَنَا مَحْمُودُهَا وَذَمِيمُهَا
فَوَ اللَّهُ مَا أَدْرِي أَقْضَى لُبَانَةً مِنْ الصَّخْوِ أَمْ وَلَّى بِنَفْسٍ يُلُومُهَا⁽⁴⁾

ان الشاعر وان كان اشار إلى نهي السلطة له عن الغزل كونه محرماً هو الآخر،
واظهر اذعانه لامر الأمير الذي يمثل تلك السلطة إلا انه وفي الوقت نفسه راح يتذكر ما
كان له في عهد الصبا من معاني الغزل وايام اللهو التي كان يعيشها أي انه احتال بذكره
للمعاني التي تنتشوق اليها نفسه دون اغصاب السلطة منه⁽⁵⁾.

ولان الشاعر واقع تحت وطأة السلطة ولا مجال للانفلات والانقلاب عليها فان علاقة
التأثير والتأثر بين الشاعر والسلطة لا يمكن ان تقف عند حدود التأثير الاجتماعي بل تتعداه
إلى القضاء الديني⁽⁶⁾، لذلك ذهب بعض الشعراء إلى انتاج معاني فقهية اقرب ما تكون إلى
إلى إصدار احكام تستند إلى الدين باحقية هذا الطرف أو ذاك من اطراف النزاع على
السلطة بتأثير السلطة الدينية التي صار لزماً على الشاعر ان يسايرها حتى وان لم يكن

(1) الكامل في اللغة والادب: 194/1 ؛ والعقد الفريد: 54/8 مع اختلاف بسيط بين الروايتين..

(2) ديوان إبراهيم بن هرمة: 224 – 225.

(3) والاغيد: اللين المفاصل المتنني، والمطراب: شديد الطرب والطرب خفه النفس من السرور. ينظر لسان العرب: مادة (غيد، طرب)

(4) ديوان بشار بن برد (عاشور): 207/4 – 208 ، واللبنانة: بضم اللام من غير فاقعة والجمع لبان ولبانات، ينظر لسان العرب: مادة (لبن)

(5) ينظر إنتاج المعنى في الشعر العباسي: 31.

(6) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 159.

مؤمناً بما يقوله: كقول ابن هرمة بمدح ابا العباس السفاح ويؤكد حق العباسيين في الخلافة لانهم بنو عم الرسول (ﷺ) ورهطه إذ قال: (من الطويل)
 أَنَانِي وَأَهْلِي بِاللَّوَى فَوْقَ مَثْعَرٍ (1)
 وَقَاةَ ابْنِ عَبَّاسٍ وَصَيِّ مُحَمَّدٍ
 أَمْرُوَانِ أَوْلَى بِالْخِلَافَةِ مِنْكُمْ؟
 وَأَنْتُمْ بَنُو عَمِّ النَّبِيِّ وَرَهْطُهُ
 وَقَدْ زَجَرَ اللَّيْلُ النَّجُومَ فَوَلَّتْ
 فَأَبَتْ فِرَاشِي حَسْرَةً مَا تَجَلَّتْ
 أَصِيْبَتْ إِذْنٌ يَمْنَى يَدَيَّ فُشِّلَتْ
 فَقَدْ سَمِعْتُ نَفْسِي الْحَيَاةَ وَمَلَّتْ (2)

مع ان هناك من يرى ان ابن هرمة «لم يكن له مذهب يؤمن به، ويدافع عنه ويناضل في سبيله، وانما كان همه ان يمدح أي انسان فان أجازه نوه به واثنى عليه، وان مطله وصده أو اقل جائزته انقلب عليه وشهر به» (3).

اما بشار بن برد فانه وان كان اعتزل السفاح والمنصور ويخفي عداً مستتراً للعباسيين، لكنه عدل عن ذلك وصحح مساره معهم واتصل بالمهدي واصبح من جلسائه وتغيرت نظرته إلى السلطة – وإن ظاهرياً – وراح يستغل سلطة الدين لتثبيت موقف له مع العباسيين من خلال النيل من خصومهم بمعانٍ اسلامية تدور حول أحقية خلافتهم وقديسيتها وان الناصر لها انما هو جاحد للقرآن سائر في طريق الضلال. إذ قال: (من البسيط)

إِنَّ الْخُلَيْفَةَ ظِلٌّ يُسْتَظَلُّ بِهِ
 قَدْ سَرَّنِي أَنَّ مَنْ عَادَى كَبِيرَكُمْ
 عَالٍ مَعَ الشَّمْسِ مَحْفُوفٌ بِأَطْوَادِ
 فِي الْمُلْكِ نَصْفَانِ مِنْ قَتْلَى وَشُرَادِ
 لَمْ يَلِقْ ذُو الْمَجْدِ مَا لَاقَيْتَ مِنْ قَرْمٍ
 لَمْ يَشْعُرُوا بِرَسُولِ اللَّهِ، بَلْ شَعَرُوا
 صُمٌّ عَنِ الْخَيْرِ بِالْقُرْآنِ جُحَادِ
 ثُمَّ اسْتَحَالُوا ضَلَالًا بَعْدَ إِرْشَادِ (4)

يُقر الشاعر في هذه الأبيات بسلطة الدولة ورأسها الخليفة فهو الذي يلوذ الناس به وهو ظل الله في الأرض، والمخالفون له مارقون يجحدون بالقرآن ويذكرون قول رسول الله ولا يعملون به (5).

وراح بعض الشعراء يستعين بالقرآن الكريم لاثبات معانيه كما فعل مروان بن أبي حفصة في المعاني الفقهية التي طرقها في شعره محاولاً من خلالها اثبات حق العباسيين في الخلافة إذ يُعد «أول شاعر عباسي استعان بالقرآن وأقتبس منه ما يتفق ومذهب العباسيين

(1) مَثْعَر: اسم موضع ويحتمل أن يكون من الثغر وهي التاليل لحجارتها أو شيء شبه به. واد من اودية

القبيلة. وهو ماء الجهينة. ينظر معجم البلدان: 54/5

(2) ديوان إبراهيم بن هرمة: 69 – 71.

(3) شعر إبراهيم بن هرمة (محمد نفاع وحسين عطوان)، المقدمة: 30.

(4) ديوان بشار بن برد (عاشور): 210/2 - 211.

(5) ينظر العلاقة بين الإبداع والسلطة: 190.

في وراثة الخلافة»⁽¹⁾. إذ قال في قصيدة ألقاها في حضرة الخليفة المهدي، ومطلعها: (من الكامل)

طَرَفْتُكَ زَائِرَةً فَحَيَّ خَيَالَهَا طَرَفْتُكَ زَائِرَةً فَحَيَّ خَيَالَهَا
قَادَتْ فُؤَادَكَ فَاسْتَقَادَ وَمِثْلَهَا قَادَتْ فُؤَادَكَ فَاسْتَقَادَ وَمِثْلَهَا
أَحْيَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ مُحَمَّدًا أَحْيَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ مُحَمَّدًا
مَلِكًا تَقَرَّرَ نَبْعُهُ مِنْ هَاشِمٍ مَلِكًا تَقَرَّرَ نَبْعُهُ مِنْ هَاشِمٍ
هَلْ تَطْمِسُونَ مِنَ السَّمَاءِ نُجُومَهَا هَلْ تَطْمِسُونَ مِنَ السَّمَاءِ نُجُومَهَا
أَمْ تَجْحَدُونَ مَقَالَةَ عَنْ رَبِّكُمْ أَمْ تَجْحَدُونَ مَقَالَةَ عَنْ رَبِّكُمْ
شَهِدَتْ مِنَ الْأَنْفَالِ آخِرُ آيَةٍ شَهِدَتْ مِنَ الْأَنْفَالِ آخِرُ آيَةٍ

ابتدأ الشاعر - على عادة الاقدمين - بالمعاني الغزلية كونها محببة إلى النفوس وليطمئن إلى حسن اصغاء المتلقين تمهيداً لعرض موضوعه الذي يطغى عليه الطابع السياسي، لكنه هنا جاء مغلفاً بطابع الدين فالشاعر حاول إعادة فرض سلطة الدين التي وقع هو تحت تأثيرها على المتلقين لضمان التأثير فيهم بما يخدم غرضه فراح الشاعر يهيل من المعاني ما يثبت أن المهدي أمير المؤمنين وأنه من آل رسول الله (ﷺ) وقد أحيا سنته، ثم مضى يؤكد أحقية بني العباس بالخلافة فلا يقدر أحد إنكار ذلك وقد نزل به الروح الامين جبريل (عليه السلام) في القرآن الكريم فقد اقام الشاعر الحجة، وقدم الدليل، ورمى من جحد تلك المعاني بمخالفة الدين اشارة إلى عدم الإقرار بما جاءت به آخر آية من سورة الأنفال، وبذلك فتن الشاعر الجميع ونال اعجاب الخليفة المهدي/ المتلقي فانبر بما سمعه من معاني فقهية وحجج سياسية حتى راح يزحف من صدر مصلاه حتى صار على البساط وهو مأخوذ بتلك المعاني⁽³⁾. وإن كان مروان بن أبي حفصة قد صال وجال في بلاط المهدي والهادي والرشيد حتى غدا شاعرهم السياسي⁽⁴⁾. إلا أنه لم يكن يصدر في شعره هذا عن ايمان فكري بالاتجاه العباسي، بل كان اتجاؤه مادياً نفعياً، ويرى الدكتور طه حسين ان الذات غائبة في نصوصه فلا تراه يتحدث بضمير المتكلم أو المتكلمين وانما يستخدم ضمير المخاطب أو الغائب وغياب الانا يفضي إلى غياب الإيمان بالاتجاه فيصبح وكأنه يدافع عن شيء خارج عن فكره وذهنه ولو ملك الاتجاه العباسي قلبه أو عقله لكان خطابه بضمير المتكلم ولجاءت الصور أكثر قوة من هذا الحجاج السياسي الفاتر⁽⁵⁾.

-
- (1) مروان بن أبي حفصة وشعره: 83.
(2) شعر مروان بن أبي حفصة: 96 - 99، والمقصود بأخر آية من سورة الانفال قوله تعالى: { وَالَّذِينَ } وَالَّذِينَ آمَنُوا مِنْ بَعْدُ وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا مَعَكُمْ فَأُولَئِكَ مِنْكُمْ وَأُولُوا الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ. سورة الانفال: الآية 75
(3) ينظر الأغاني (دار الكتب): 88/10 ؛ وينظر انتاج المعنى في الشعر العباسي: 34.
(4) ينظر الشعراء من مخضرمي الدولتين: 137.
(5) ينظر حديث الأربعة: 230/2.

كما راح الشاعر (أشجع السلمي) يبدع معانيه بوحى من السلطة الدينية في تأكيد حق العباسيين في الخلافة لدرجة القرابة التي تربطهم برسول الله (ﷺ) فحاكى هذه المعاني وكان ذاك مدعاة لرضى الخلفاء عنه، ومما قاله في هذه المعاني مازجاً أياها بمدح الرشيد ووصف قصره الذي بناه في الرقة⁽¹⁾. قانلاً: (من الكامل)

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ نَثَرْتُ عَلَيْهِ جَمَالَهَا الْأَيَّامُ
فِيهِ اجْتَلَى الدُّنْيَا الْخَلِيفَةُ وَالتَّقَاتُ لِلْمُلُوكِ فِيهِ سَلَامَةٌ وَدَوَامُ
أَدْنَتْكَ مِنْ ظِلِّ النَّبِيِّ وَصِيَّةٌ وَقَرَابَةٌ وَشَجَّتْ بِهَا الْأَرْحَامُ
بَرَقَتْ سَمَاوُكَ فِي الْعَدْوِ فَأَمْطَرَتْ هَاماً لَهَا ظِلُّ السَّيُوفِ غَمَامُ⁽²⁾

استهل الشاعر قصيدته بوصف قصر الرشيد الذي أظهره بصور رائعة فهو يزداد جمالاً كلما تمضي عليه الأيام، ويستمر في إظهار هذه المعاني الدنيوية التي خرج فيها الشاعر بين الطبيعتين الصناعية والحياة⁽³⁾ لينتقل إلى المعاني الدينية ليمزج بين حق العباسيين بالخلافة وقرابة الرحم بالرسول الكريم (ﷺ) وكانت محاولة ناجحة من الشاعر لإرضاء ممدوحيه ونيل إعجابهم حتى ان الرشيد لفرط إعجابه بهذه الأبيات قال: «هذا والله المدح الجيد والمعنى الصحيح»⁽⁴⁾.

وتفرض السلطة الدينية نفسها من جديد بقوة إذ يتحكم الشاعر في الممدوح من خلال الوعد بـ (مدح أكثر) عندما يجد تحكُّم الممدوح في رعيته تحكُّم الحياة والموت وهي قوة يستخدمها الشاعر ببراعة تجاه الممدوح – وهذه القوة متعادلة مع جودة شعره بالطبع -⁽⁵⁾ مثل ما استجمع الشاعر أبو تمام كل حيلة بما فيها التبريرات الدينية «لتبرير حكم المعتصم على قائده الأشتر الأفشين^(*) بالشنق وإحراق جثمانه»⁽⁶⁾. فهذه القصيدة حافلة بالاستعارات التي امتدت من مجال الشعر إلى ميدان الفقه وفيها كثير من العناصر التاريخية والدينية والسياسية وان هذه المحاكمة الشرعية لمجرم سياسي قد صوّرت فيها بوصفها محرقة، اضحية تصبح من خلالها الأمة المندسة بالخيانة والكفر وقد تطهّرت⁽⁷⁾. قال أبو تمام قصيدته في مدح المعتصم ووصف تلك الحادثة: (من الكامل)

(1) ينظر وصف القصور في الشعر العباسي: 116.

(2) أشجع السلمي حياته وشعره: 252 – 253.

(3) ينظر وصف القصور في العصر العباسي: 116.

(4) طبقات الشعراء: 251.

(5) ينظر القصيدة والسلطة: 295.

(*) اسمه (حيدر بن كاوس) عقد له المعتصم في قتال بابك الخرمي، وكان من الامراء الشجعان، واتهم بالكفر وعبادة الاصنام حتى مات سنة (226هـ). ينظر سير اعلام النبلاء: 292/10

(6) الشعر والشعرية في العصر العباسي: سوزان بينكني ستيتكيفيتش: 343.

(7) ينظر الشعر والشعرية: 320.

الحقُّ أبلجُ والسَّيُوف عَوارٍ فحذارٍ من أسدِ العَرينِ حذارٍ (1)

بدأ الشاعر قصيدته بأسلوب تحذير مباشر حذار... حذار وهو تحذير موجه إلى من تسول له نفسه التفكير في التمرد على السلطة إذ جمع الشاعر الحق والسيف وأسد العرين (ال خليفة) ليكوّنوا محوراً من القوة المقدسة والعسكرية والسياسية بها تتحدد الخلافة الإسلامية العباسية وبها الضمان لهزيمة كل من يعارضها⁽²⁾. ثم يصور الشاعر حال الأفشين ومسيرته في الكفر والزندقة مُتستراً حتى كشف الله أمره ونال جزاءه. (من الكامل)

مَلِكٌ غَدَا جَارَ الْخَلِيفَةِ مِنْكُمْ وَاللَّهِ قَدْ أَوْصَى بِحِفْظِ الْجَارِ (3)
يَا رَبُّ فِتْنَةٌ أَمَّةٌ قَدْ بَرَّهَا جَبَّارُهَا فِي طَاعَةِ الْجَبَّارِ
جَالَتْ بِخَيْذَرٍ جَوْلَةُ الْمِقْدَارِ فَأَحْلَاهُ الطُّغْيَانُ دَارَ بَوَارِ (4)

والشاعر يوجه تحذيره إلى الأعاجم الذين أصبحت أجزاء من أراضيهم موطناً للمتمردين ويصف حماية الخليفة وولايته على الأفشين بأنها من قبيل الإجارة القبلية القديمة، وحماية المستجير وقد اندرجت في سياق الفكرة الإسلامية لهذا الأمر على أنه أمر الله وامتدت لتشمل نظام الموالاتة السياسي العباسي والمؤسسة التي تردف هذا النظام ثم يمضي الشاعر لتمجيد الخليفة من خلال طاعته لله باستئصاله الفتنة ومن طريق الجناس في كلمة (الجبار) بمعنى الذي يجبر عظاماً مكسورة يشفيها بين الخليفة وبمعنى (الجبار) أحد أسماء الله إذ طابق الشاعر لفظياً بين الخليفة والله (جل وعلا)، وينتقل إلى وصف عمل الأفشين من خلال مكونين جدليين التجوال في البوادي والتعريس بمنازل الشعر فطغيان الأفشين جعله يجول عبر تقلب القدر حتى نزل دار البوار⁽⁵⁾. ثم يقول:

مَا زَالَ سِرُّ الْكُفْرِ بَيْنَ ضُلُوعِهِ حَتَّى اصْطَلَى سِرَّ الرَّنَادِ الْوَارِي
نَاراً يُسَاوِرُ جِسْمَهُ مِنْ حَرِّهَا لَهَبٌ كَمَا عَصَفَرَتْ شِقْ إِرَارِ
صَلَّى لَهَا حَيّاً وَكَانَ وَقُودَهَا مَيْتاً وَيَدْخُلُهَا مَعَ الْفَجَّارِ
وَكَذَاكَ أَهْلُ النَّارِ فِي الدُّنْيَا هُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ جُلُّ أَهْلِ النَّارِ (6)

جعل الشاعر من النار الصورة المركزية فالأفشين ذو الأصل المجوسي يعبد النار لكن عدالة الخليفة هي من امرت باحراقه فيها فحكم الخليفة دنيوي ينبئ بحكم الله على

(1) ديوان أبي تمام (التبريزي): 198/2.

(2) ينظر الشعر والشعرية في العصر العباسي: 320.

(3) قال الصولي: (منكم): يعني من الأفشين ورهطه، ينظر شرح الصولي: 540/1.

(4) ديوان أبي تمام: 198/2 ، وجوله المقدار: قدر الله الذي حلَّ به.

(5) ينظر الشعر والشعرية في العصر العباسي: 321 – 322.

(6) ديوان أبي تمام (التبريزي): 203/2 - 204.

الافشين بادخاله النار يوم القيامة وحول هذا التناول المبدع لصورة النار تدور بقية القصيدة ويتمازج العنصران القضائي والأدبي فيها من خلال استدعاء أمثلة قرآنية أخرى⁽¹⁾.

وقد يمارس المتلقي سلطته الدينية فيرفض إبداع الشاعر إذا شعر انه يمسُّ المقدسات الدينية ومنها شخوص الأنبياء (صلوات الله عليهم) كما فهم ابن جني من بيت المتنبي الذي يقول فيه: (من الطويل)

وَأَبْهَرُ آيَاتِ التَّهَامِي أَنَّهُ أَبُوكَ وَأَجْدَى مَا لَكُمْ مِنْ مُنَاقِبِ (2)

إذ علّق عليه قائلاً: «هو في جملته شنيع الظاهر وقد كان يتعسف في الاحتجاج له والاعتذار منه بما لست اراه مقنعاً»⁽³⁾.

لقد اشتبته على ابن جني مغزى البيت وظهر له ان الشاعر اوجب تفضيل الممدوح على الرسول الكريم (ﷺ) إلا انه لو دقق وتروى لنجا المتنبي من تعسفه وقدحه ووصل هو إلى قصده كما فعل العروضي^(*) الذي قال: «هذا بيت حسن المعنى مستقيم اللفظ حتى لو قلت انه امدح بيت في شعره لم ابعد عن الصواب، ولا ذنب له إذا جهل الناس غرضه... اما معناه: ان قريشاً واعداء النبي (ﷺ) كانوا يقولون ان محمداً صنبور أي منفرد ابتر، لا عقب له، فإذا مات استرحنا منه، فانزل الله تعالى: {إِنَّا أُعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ} (4) أي العدد الكثير ولست ولست بالبتر الذي قالوه... فقال المتنبي: أنتم من معجزات النبي (ﷺ) وآيات لتصديقه وتحقيق قول الله تعالى. واما ذكر (التهامي) فان الله تعالى كان قد انزل في التوراة انه باعث نبياً من التهامة من الأولاد إسماعيل في آخر الزمان، وأمر موسى امته ان يؤمنوا به إذا بعث»⁽⁵⁾. وجاء في المستدرک انه حين بعث النبي «انكر اليهود بعثته فقال النبي (ﷺ): انا انا النبي التهامي الابطحي الامي، فلا ادري كيف نقموا علي المتنبي لفضة افتخر بها النبي»⁽⁶⁾. اذن ما يدور بين المؤلف والقارئ هو أشبه باللعبة التي تحتاج إلى متمرّس يعرف يعرف كيف يلعب هذه اللعبة ويفك رموزها ويحقق الفوز فيها⁽⁷⁾.

وربما لجأ المتلقي إلى السلطة الدينية في محاولة للنيل من إبداع الشاعر فيكون بذلك قد انتهك ما اسماه (جالز ستيفنس) في سياق آخر بـ (آداب اللغة) كما عدّها (كانت) من اسس العمل الأخلاقي فلا يجوز النظر إلى المبدع على انه وسيلة فلا تحترم مقاصده ولا ربطاً صحيحاً ما بين كلماته وغاياته وعندها يفقد الكلام روحه الذي يقتضي نقل المعنى وفهم ما يراد منه⁽⁸⁾. مثلما خرّج أحدهم قصد المتنبي من قوله: (من الطويل)

(1) ينظر الشعر والشعرية في العصر العباسي: 344.

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 281/1.

(3) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح ابن جني (المسمى بالفسر): 246/1.

(*) وهو احمد بن محمد بمن عبد الله بن يوسف، ابو الفضل العروضي شيخ أهل الأدب في عصره (ت بعد 416هـ).

(4) سورة الكوثر: الآية 1.

(5) المستدرک على ابن جني: 147.

(6) نفسه: 147 ولم اجد للحديث سند في كتب الحديث النبوي الشريف..

(7) ينظر اخلاق التأويل: 25.

(8) ينظر نفسه: 26.

أَلَا إِنَّمَا كَانَتْ وَفَاءَ مُحَمَّدٍ دَلِيلًا عَلَى أَنْ لَيْسَ لِلَّهِ غَالِبٌ (1)

فقال: «أي لو كان لأحد ان يغلب الله تعالى ويقوى على مصاولته لكان المرثي، لما كان فيه من العزّة والمنعة» (2). وكل ما أورده الشاعر ان المرثي كان يغلب جميع الناس وحين لم يقدر على دفع الموت دلّ ذلك على ان الله لا يُغلب فكل تحت قضائه (3). فالامر ليس كما حاول بعضهم ان يستغل السلطة الدينية لإلصاق تهمة بالمتنبي ومحاوله النيل منه ومن إبداعه.

وكان الزهاد وكثير ممن يقلع من الشعراء المُجَّان عن مجونه يلجأون إلى أشعار المواعظ، وكذلك ظهرت مقدمات الحب الالهي الذي شغف أصحابه بالحقيقة الإلهية ومن ذلك أبيات (رابعة العدوية) المشهورة: (من المتقارب)

أَحْبَبُّكَ حُبِّينِ حُبُّ الْهَوَى	وَحُبُّ لَأَتَّكَ أَهْلٌ لَذَاكَ
فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الْهَوَى	فَشَغَلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ	فَكَشَفَكَ لِي الْحُبُّ حَتَّى أَرَاكَ
فَلَا الْحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي	وَلَكِنْ لَكَ الْحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَ (4)

ان هذا الغموض الصوفي جعل من السلطة الدينية سلطة خطيرة يمكن ان تطيح بإبداع الشاعر مثلما يمكنها ان تطيح برأسه وذلك ان بالغ واكثر من شطحاته ومن الكلام الموهم بالكفر كما حصل مع العلاج فهو قد تمادى في الخروج حتى على متصوفة عصره بشطحاته التي منها قوله (أنا الله) ويقال ان الشلبي - صديقه - قال له: بل أنت بالله، وقوله: (أنا الحق) ويقال ان الجنيد - استاذ - قال له: بل أنت بالحق. مما حدا بالفقهاء ان يثيروا عليه رجال الدولة، فسيق إلى السجن، فدعا الوزير حينئذ حامد بن العباس قضاة المذاهب الأربعة لمحاكمته - في محاكمة مثيرة للجدل إلى يومنا هذا - حكم عليه بان يضرب ألف سوط وان تقطع يداه ورجلاه ويُحَزَّ رأسه ثم تُصب يومين على الجسر وُحْمِلَ إلى خراسان فطيف به هناك، أمّا جثته فأحرقت وألقي برماها في نهر دجلة (5).

ومن أشعاره التي يُظهر فيها الامتزاج والاتحاد بالله قوله: (من الرمل)

مُزَجَّتْ رُوحُكَ فِي رُوحِي كَمَا	تُمَزَّجُ الْخَمْرُ بِالْمَاءِ الزَّلَالِ
فَإِذَا مَسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي	فَإِذَا أَنْتَ أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ (6)

ووقف بعض هؤلاء الشعراء بين يدي هذا الخليفة أو ذاك محذرين من الظلم وعواقبه وداعين إلى الاقبال على ما عند الله ونبذ متاع الحياة الزائل، أو مخوفين منذرين بالموت

(1) شرح ديوان المتنبي: 236/1.

(2) النظام في شرح شعر المتنبي وابي تمام: 106/4.

(3) ينظر شروح ديوان المتنبي، (الهامش): 206.

(4) ديوان رابعة العدوية: 85.

(5) ينظر العصر العباسي الثاني: 478 - 479.

(6) ديوان العلاج: صنعه واصلحه الدكتور كامل مصطفى الشبيبي: 73.

وما بعده فاما عذاب اليم وإما نعيم مقيم فمارسوا سلطة دينية لم يسلم منها حتى الخلفاء انفسهم وكانوا إذا سمعوا منهم شيئاً من ذلك غلبهم التأثير حتى لو كانوا في مجلس شراب على نحو ما يروى عن المتوكل عندما دخل عليه الحماني(*) وهو في مجلس شراب فانشده: (من البسيط)

باتوا على قَلِّ الأجيال تحرسهم واستنزلوا بعد عزٍّ من معاقلهم
ناداهم صارخٌ من بعدٍ ما قُبِروا وأفصح القبر عنهم حين ساءلهم
قد طالما عمروا دوراً لثحصنهم غلب الرِّجال فما أغنَّهم القلُّ
فأودعوا حُفراً يا بنسَ ما نزلوا أين الأسيرة والتَّجان والحُلُّ
تلك الوجوه عليها الدود يقتل ففارقوا الدور والأهلين وانتقلوا⁽¹⁾

ومضى في موعظته وبكى المتوكل بكاءً طويلاً حتى بَلَّتْ دموعه لحيته وبكى في حضره، وأمر برفع الشراب، وكأنما تاب إلى رشده⁽²⁾.

ولم تسلم السلطة الدينية ذاتها ممثلة برجال الدين والخطباء القضاء من الهجوم عليها وانتقادها من قبل الشعراء عندما يخرج رجالها عن جادة الصواب، فقد اشار أبو العلاء المعري إلى بعض هؤلاء ممن راحوا يتسترون بالدين ويشكلون خطراً عليه فهم لا يعرفون الله ولا يخشونه لذلك فقد دعى (المعري) الأمة إلى ان تفيق من غفلتها وما احاطها به تجار الدين من دعاوى وخيالات يريدون بها التكسب المادي والحياة الدنيوية وراح يدعو الناس ويحذرهم من عدم الاغترار بمظاهرهم ولحاهم وما تمسكه ايديهم من سبَح لانهم غارقون في الخنى والزيلة⁽³⁾ يقول: (من البسيط)

وليس عندهم دينٌ ولا نُسكٌ وكم شيوخٌ غداً ابيضاً مفارقهم
فلا تغرَّك أيدي تحمل السُّبْحاً يُسبحون وباتوا في الخنا سُبْحاً⁽⁴⁾

يرى احمد امين ان «مما تصوره أبو العلاء المعري في مثله الأعلى للمجتمع رجل دين التزموا أوامره واجتنبوا نواهيه وآمنوا بالله سراً وجهراً واخلصوا له حقاً ودرسوا الدين وعرفوا اسرارهم وميزوا بين ما اوتي به حقاً وما الصق به خرافة، وكانت اعمالهم الظاهرة وفقاً لعقائدهم الباطنية فلا رياء ولا غش ولا خداع، ان قضوا بين الناس فحكم بما انزل الله وتحجروا للعدل لا يشوبه ظلم وقوة في تنفيذ الحق لا يخالطها ضعف وان خطبوا أو وعظوا صدر قولهم من قلوبهم»⁽⁵⁾.

(*) هو نقيب العلويين في الكوفة: علي بن محمد بن جعفر بن محمد بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن ابي طالب (عليه السلام) لقب بالعلوي الكوفي وبالأفوة وبالحماني، والحماني من اشهر القابه وبه عُرف لانه (كان ينزل بالكوفة في بني جمان فنسب اليهم) توفي سنة (301هـ). وقيل هو علي بن محمد بن جعفر بن محمد بن زيد...، ينظر عمدة الطالب في انساب آل ابي طالب: 300 ؛ وينظر ديوان الحماني: 23

(1) والابيات مما اخل به ديوانه بتحقيق الاعرجي، ووردت في مروج الذهب: 11/4.

(2) ينظر نفسه: 11/4 - 12 ؛ وينظر العصر العباسي الثاني: 474.

(3) ينظر النقد الاجتماعي في اللزوميات أبي العلاء المعري: ميسون محمود فخري: 245 .

(4) شرح اللزوميات: 358/1.

(5) ينظر نظرة أبي العلاء إلى العالم الديني: 258 ، وينظر النقد الاجتماعي آثار أبي العلاء: 292.

لذلك فقد هاجم المعري ايضاً طائفة من خطباء المساجد الذين اتخذوا المنبر وسيلة لتحقيق شهواتهم ومنافعهم بمدح الملوك من على تلك المنابر، وهي انما خصصت لذكر الله ورسوله ولارشاد الناس ووعظهم، وهم بذات الوقت يسكتون عن مساوئ اولئك الملوك والحكام – الذين يأتون بما تقشعر له الابدان – ويعظمون الحقير تزلفاً وكذباً وبهتاناً⁽¹⁾. ويعجب المعري كيف ان المنابر لا تميد بمثل هؤلاء كثرة ما يكذبون وينافقون قائلاً: (من الكامل)

كَذِبَ يُقَالُ عَلَى الْمَنَابِرِ دَائِماً أَفْلا يَمِيدُ لِمَا يُقَالُ الْمُنْبَرُ⁽²⁾

وكذلك هاجم المعري القضاة عندما يزيغون عن الحق فراح يندد بهم ويحذرهم من التحيز لأنه يتألم لحق الضعيف الذي يُزهِق تحاملاً وتحيزاً والباطل القوي الذي ينقلب حقاً ويصبح بالقضاة مذكراً اياهم بوجود العدل والحذر كل الحذر من الظلم والجور⁽³⁾. الذي وصفه ببعض أبياته قائلاً: (من الوافر)

وَنُودُوا فِي إِمَارَتِهِمْ فَجَفَّوْا وَعَادُوا لِلثَّقَاتِ لِحَامِلِينَ
وَقَدْ جَازَ الْقَضَاةَ إِذَا أَشَارُوا بِأَيْسَرِ نَظَرَةٍ مَتَحَامِلِينَ
لَعَلَّ مَعَاشِرًا فِي الْأَرْضِ جُوزُوا بِمَا كَانُوا قَدِيمًا عَامِلِينَ⁽⁴⁾

وعلى خلاف كثير من الآراء التي تطعن في معتقد أبي العلاء الديني فانه وكما هو ظاهر في أبياته كان مخلصاً اشد الاخلاص لدينه ولأمتة حاثاً على التمسك بالتعاليم الصحيحة لهذا الدين كارهاً للنفاق والرياء ساعياً إلى الدين الإسلامي الحقيقي الذي يراه هو الدين الكامل التام وهو يبرأ من اولئك الذين لا يخلصون العبادة لله إذ يقول: (من الطويل)

أَرَأَيْكَ فَلْيَغْفِرْ لِي اللَّهُ زَلَّتِي بِذَاكَ وَدَيْنُ الْعَالَمِينَ رِنَاءً⁽⁵⁾
وَقَدْ يُخْلِفُ الْإِنْسَانَ ظَنُّ عَشِيرَةٍ وَإِنْ رَاقَ مِنْهُ مَنْظَرٌ وَرَوَاءُ
إِذَا قَوْمُنَا لَمْ يَعْبُدُوا اللَّهَ وَحْدَهُ بِنُصْحٍ فَإِنَّا مِنْهُمْ بُرْعَاءُ⁽⁶⁾

اذن فالمعري وهو يقف هذا الموقف الإسلامي الذي نراه – موقفاً سليماً – وهو يجب على كل مسلم ان يفقه فالرياء والنفاق والظلم إذا اتخذت لها اماكن داخل الإسلام فهي اشد خطراً عليه من اعدائه الخارجيين وهو بموقفه هذا صَنَعَ سلطةً من نوع خاص تقف حتى ضد من يسمون بالمسلمين لكن لما يدخل الإيمان في قلوبهم.

هكذا صار واضحاً ما للسلطة الدينية من أثر بالغ في الإبداع الشعري سواء عندما يمارسها المتلقي ضد المبدع فتكون عندها مما يقيد إبداعه أو تكون سبباً في خلق المشاكل

(1) ينظر النقد الاجتماعي في لزوميات أبي العلاء المعري: 255.

(2) شرح اللزوميات: 92/2.

(3) ينظر النقد الاجتماعي في لزوميات أبي العلاء المعري: 250..

(4) شرح اللزوميات: 244/3.

(5) والاسم الرياء: النفاق. ينظر لسان العرب: مادة (رأى). .

(6) شرح اللزوميات: 57/1 ، أرائيك، اخادعك.

لها لأنه اصطدم بسلطة مقدسة أو عندما يحاول المبدع إعادة توجيه هذه السلطة وتسخيرها في إبداعه لضمان حصول التأثير المطلوب منه في المتلقين.

المبحث الثالث - سلطة المجتمع

بما أن الإبداع الشعري ناتج عن علاقة الشاعر بمحيطة الذي يعيش فيه فإن المجتمع العباسي بكل شرائحه كان دافعاً لذلك الإبداع من جهة، وكذلك فإنه شكّل سلطة قوية، من سلطات التلقي التي ألقت بظلالها على إبداع الشعراء.

صحيح أن طبيعة هذه العلاقة قد تغيرت عما كانت عليه في العصر الجاهلي عندما كان الشاعر لسان حال القبيلة والمدافع عنها إذ كان «الأساس الذي تقوم عليه منزلة الشاعر في القبيلة هو المصلحة الجماعية للقبيلة ومدى التزام الشاعر القبلي بها»⁽¹⁾. وإذا ما حصل صدع بين الشاعر وقيبلته فإنه يسارع إلى رأب ذلك الصدع في محاولة لاستعادة منزلته وتحقيق حالة الاستقرار مع أبناء القبيلة. وتشكل محاولة رأب الصدع تلك بحد ذاتها دافعاً قوياً للإبداع لكن بتأثير من سلطة المجتمع، فلا بد والحالة هذه أن يكون إبداع الشاعر مرتبطاً بالقبيلة من أجل تحقيق الانسجام معها.

هذه القضية ناقشها الدكتور مصطفى سوييف في محاولته تفسير الإبداع الفني وأشار إلى دور (المجتمع المتلقي) وتأثيره في عملية الإبداع وأن لم يُسمَّه إنما حدَّده بـ (نحن) أمام (أنا) الشاعر، فالمبدع يحاول أن يرأب الصدع ويضيق الفجوة وأن يعيد التوازن مع مجتمعه المتلقي لأن اضطراب المبدع وعدم استقراره «مرجعه إلى بروز الصدع وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى نحن»⁽²⁾ وفي ذلك العصر – أي الجاهلي – كان للشاعر سلطة وسطوة على المتلقي – ولاسيما الجمهور – فلم يكن الشاعر يتوجه إلى هذا المتلقي بالتواضع وطلب التقرب، بل على العكس يُقبل المتلقي على الشاعر وهكذا تكون للشاعر مساحة واسعة للإبداع، وليس الأمر كذلك مع الملوك والخلفاء الذين يمثلون السلطة الرسمية فالعلاقة معهم تحفها كثير من الصعوبات، والقيود التي تقيد إبداع الشاعر حسب ما اسلفنا في حديثنا عن السلطة الرسمية لأنها ستكون علاقة متكلفة من كلا الطرفين⁽³⁾.

أما الشاعر في العصر العباسي فلم يعد يستمد شرعية وجوده الاجتماعي من التعبير عن رغبات الجماعة وتمجيد قيم القبيلة واعلاء مصالحها⁽⁴⁾. بل صار الشعراء يتنافسون في سبيل تحقيق مصالحهم الشخصية فوقفوا على أبواب الخلفاء وأصحاب الجاه والسلطان لا يرهفون اسماعهم إلا لرنين المال وقد «وجد الشاعر نفسه محاطاً بظروف دائبة على الحركة والتغير دون أن تكون له حماية مستقرة، وكثيراً ما يجد نفسه وقد أصبح وسيلة لإظهار أبهة الحاكم، خليفة كان أم وزيراً أم والياً»⁽⁵⁾. وهكذا فلا بد للمعادلة بين المبدع

(1) الشعر في الحاضرة الجاهلية: 46.

(2) ينظر الاسس النفسية للإبداع الفني: 124.

(3) ينظر الإبداع والتلقي في العصر الجاهلي: 217 – 218.

(4) ينظر شعرية التفاوت: 13.

(5) الشعر في الحاضرة العباسية: 48.

والمتلقي ان تتغير وأرتبط الإبداع الشعري ارتباطاً وثيقاً بقصيدة المديح لذلك «اضطر الشعراء إلى تحمل رغبات الممدوحين ونزواتهم والانصياع لأوامر العلماء ونواهيهم، فوقعوا بين سلطة المانح وسلطة النموذج المتفوق الامر الذي دفعهم دفعا إلى السقوط في شرك المبالغة والتكلف والتقليد والتفاوت، وحُرموا الاحساس بكثير من أصالتهم الفنية»⁽¹⁾.

ان سلطة النموذج المتفوق هي سلطة المجتمع الذي ألزم المتأخر من الشعراء بما سنّه المتقدمون وابدعوه ولهذه المفارقة دلالتها، وهي ان نظرية القدامى في الشعر والشعرية ليست حشداً من آراء وتصورات تعايشت وتراكمت عبر العصور بل هي نظام من القوانين والثوابت التي بنيت على النظر في النصوص وتولدت عن نوع من الصراع الفكري⁽²⁾. ففي حين يطلب الناقد من الشاعر ان «لا يقع في نفسه ان الشعر موضع اضطرار»⁽³⁾، وعليه ان ينأى بالشعر عن التقليد الصرف فانه يلزمه ايضاً في مواضع أخرى بالسير على الخط الثابت خط الشعر العربي الاصيل وعليه ان لا يخالفه بينما جاء في ادب الدنيا والدين للماوردي (ت 450هـ) ان الأديب يجب ان «يعرض ما تقدم على حكم زمانه وعادات وقته فيثبت ما كان موافقاً وينفي ما كان مخالفاً، ثم يستمد خاطره في استنباط زيادة واستخراج فائدة... ثم يعبر عن ذلك بما كان مألوفاً من كلام الوقت وعُرف أهلُه، فان لأهل كل وقت في الكلام عادة تؤلف وعبارة تُعرف؛ ليكون أوقع في النفوس واسبق إلى الإفهام»⁽⁴⁾.

لكن ما الذي ينتقيه اللاحق من عناصر التراث ليعزز بها إبداعه؟ الجواب انه ينتقي الملائم للظرف الثقافي والاجتماعي للعصر الذي يعيش فيه وهو ما أراده الماوردي بقوله بالعرض على حكم الزمان وعادات الوقت⁽⁵⁾. فبالرغم من ان الكتابة الإبداعية الشعرية هي كتابة تنطلق من آليات فنية وجمالية سامية إلا اننا لا يمكن ابدأً ان ننكر اجتماعية هذه الكتابة حتى ولو امتلكت نسبة من التحيز والاستقلالية «العلاقة بين رؤيا الشاعر والوسط الاجتماعي ليست انعكاساً ألياً، لان العمل الشعري لا يتحقق إلا بعملية إدماج بين الشخصي والاجتماعي أو الفردي والعام»⁽⁶⁾ فلقد فرض المجتمع سلطتين متباينتين على الشاعر أن يراعيهما في مسالك إبداعه، سلطة اجتماعية تفرض على المبدع أن يتمسك بالأعراف والتقاليد الأصلية المتوارثة والعودة إليها، وسلطة اجتماعية أخرى تفرض على الشاعر ان يواكب ركب الحضارة ونزعات التغيير التي وإن كانت تحمل كثيراً من الظواهر الإيجابية التي تتم عن مدنية وحضارة إلا انها لا تخلو أيضاً من كثير من الظواهر السلبية الغريبة التي تتعارض مع عادات المجتمع العربي وتقاليده. فالحضارة العباسية التي اختلطت فيها عناصر الثقافات المختلفة هيأت ظروفاً جديدة لشعرائها، وبيئة تصب فيها روافد شتى

(1) شعرية التفاوت: 45.

(2) فنتة المتخيل، الكتابة ونداء الاقاصي: محمد لطفي اليوسفي: 421.

(3) عيار الشعر: 14.

(4) ادب الدنيا والدين: الماوردي: 348.

(5) ينظر اسئلة النقد واشكاليات الواقع، دراسة وابحث: 22.

(6) قراءة في ابجدية الشاعر ناقداً: 24.

المصادر والمنابع، ولذلك فهي تحمل طابعاً مختلطاً لا يمكن نسبته إلى مصدر واحد من هذه المصادر ولم يكن العرب فيها إلا عنصراً من هذه العناصر الكثيرة المشاركة⁽¹⁾.

ومن النقاد القدماء الذين اشاروا بوضوح إلى سلطة المجتمع التي تفرض على الشاعر نمطاً معيناً من الإبداع ابن طباطبا، إذ يقول في سياق حديثه عن طريقة الشاعر في إبداعه انه يجب ان يكون «كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما باحسن مما كانا عليه وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الاصباغ»⁽²⁾. وان كان هذا النص يظهر نوعاً من المرونة والحرية التي يمنحها المجتمع للمبدع في الاستفادة ممن سبقه من المبدعين سواء في ألفاظه أم في معانيه لكن اذا نحن اكملنا العبارة فاننا سنجد سلطة المجتمع تظهر بقوة لتفرض نفسها مجدداً على الشاعر بقوله: «فإذا ابرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها واطهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ»⁽³⁾ فقوله (عهد) انما يوحي بأنه ما تعاهد عليه الناس وألفوه، ومن ذلك ما تعاهد عليه الناس في الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة إلى كل ما يمثل المجتمع العربي القديم.

ان المقدمات الطللية تمثل صفحة من صفحات حياة الناس في العصر الجاهلي إذ يمثل «الشعر الجاهلي مرآة الحياة العربية، والصورة الصادقة لعادات العرب وتقاليدهم ومثلهم، فيه من القيم الفنية والصور الجميلة الرائعة والمعاني الدقيقة الموحية ما يجعله يعد بحق ذروة الشعر العربي، وقد كان القدوة المثلى التي يحتذيها الشعراء في العصور الأموية والعباسية»⁽⁴⁾. وبما ان ظاهرة المقدمات نشأت مرتبطة بالبيئة ونوع الحياة والحضارة فيها لذا فان الشعراء العباسيون اخذوا يغيرون في شكل المقدمة الطللية بل لقد استحدثوا انواعاً من فواتح المقدمات استمدوها من بيئتهم المتحضرة وحياتهم المترفة فحذفوا كثيراً من عناصرها البدوية المتصلة بالبيئة الصحراوية واهملوا مقدمة وصف الطعائن، لكنهم لم يهملوا مقدمة الفروسية⁽⁵⁾. ان التغيير في شكل المقدمة الطللية أو حذفها هي والمقدمات الأخرى ومحاولة الاتيان بمقدمات جديدة للشاعر الذي يروم الإبداع إذ لا نجده يبتعد عن الأصالة لكنه ينشد الإبداع والتطور وما ذاك إلا لان بقاءه ببقاء شعره، نعم صحيح ان لسلطة المجتمع اثرٌ في إبداع الشاعر، لكن الشاعر المبدع الحق، هو من يصوغ القديم في ثوب جديد فضلاً عن إبداعه الخاص الذي يضمن له التفرد أو الابتعاد عن الرتابة والتقليد وهذا ما زاد في شهرة بشار وابي تمام واضرابهما.

(1) ينظر الحاضرة العباسية: 93.

(2) عيار الشعر: 126.

(3) نفسه: 126 - 127.

(4) الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه: 121 .

(5) ينظر مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: 261 - 262 .

إلا أنه لا يمكن تعميم هذا الكلام على جميع الشعراء في العصر العباسي فللشاعر مروان بن أبي حفصة مثلاً كثير من المدائح التي التزم فيها بوصف الأطلال وصفاً بدوياً⁽¹⁾.

أما أبو نواس فقد قاد ثورة على افتتاح القصائد بذكر الأطلال ووصفها والبكاء عليها تدفعه إلى ذلك عدة دوافع - يهمنها منها هنا الدافع الاجتماعي - إذ يرى الدكتور يوسف خليف «ان ابا نواس كان أهم من حمل رايات الثورة ورفع شعاراتها فقد اتخذ من خمرياته مجالاً لمهاجمة المقدمة الطللية والاستغناء عنها واحلال المقدمات الخمرية مكانها، لأنها لم يعد لها مكان في الحياة الحضارية الجديدة، فالحياة تغيرت ولم يعد هناك حياة بدوية ومعيشة صحراوية وليس فيها ظعن ولا ارتحال»⁽²⁾ فمما ابتدأ به بذكر الخمر بتأثير من السلطة الداعية إلى التغيير والتجديد قوله: (من البسيط)

يا خاطبَ القهوة الصَّهباءِ يُمهَرُّها
قَصَّرَتْ بِالرَّاحِ فاحذر ان تسميها
إني بذلْتُ لها لَمَّا بصرتُ بها
فاستوحشت وبكت في الدَّنْ قائلَةً

بالرَّطل يأخذ منها ملأه ذهباً
فيحلف الكرم أن لا يحمل العُبا
صاعاً من الذرِّ والياقوتِ ما تُقبأ
يا أمَّ ويحكِ أخشى النار واللَّهباً⁽³⁾

لكن ابا نواس لم يلتزم هذه المقدمة الخمرية في كل أغراضه فقد ظهرت المقدمة الطللية في قصائده لاسيما قصيدة المديح وبتأثير من السلطة الأخرى التي تدعو إلى المحافظة على التقاليد القديمة كقوله يمدح الخليفة الامين: (من الكامل)

يا دارُ ما فَعَلْتُ بِكَ الأَيَّامُ
عَرَمَ الزَّمانَ على الذين عهدُهمُ

ضامتكِ والأَيَّامُ ليسَ تُضامُ
بكِ قاطنينَ وللزمانِ عَرامُ⁽⁴⁾

وربما ملازج أبو نواس بين الخمرة والاطلال في محاولة منه لإرضاء السلطتين كقوله: (من مجزوء الرمل)

يا ابنة الشيخ اصبحينا
قد جرى في عودك الما
إنما نشربُ منها
كلَّ ما كان خلافاً

ما الذي تنتظرينا
ء فأجزي الخمرَ فينا
فأعلمي ذاك يقيننا
لشرب الصَّالحينا⁽⁵⁾

وابكِ إن كنتِ حزينا
قف برُبِّع الظاعنيننا

(1) ينظر شعراء الدولتين الاموية والعباسية: 456.

(2) في الشعر العباسي نحو منهج جديد: 65.

(3) ديوان أبي نواس (الغزالي): 88 ، وجعل الدن للخمر أمّاً لأنها تستقر في جوفها اجلاً موقوتاً كما يستقر الجنين في بطن امه. ينظر نفسه: 88

(4) نفسه: 310 ، عرام: الشدة والشراسة. ينظر لسان العرب: مادة (عرم) ..

(5) شراب الصالحين: نبيذ التمر المطبوخ، وهو حلال عند العراقيين، ويسمونه لذلك شراب الصالحين، ينظر.ديوان ابي نواس: 42 ؛ ينظر لسان العرب: مادة (قطن)

وَأَسْأَلُ الدَّارَ مَتَى فَا
رَقَّيْتُ الدَّارَ الْقَطِينَا (1)
قَدْ سَأَلْنَاهَا وَتَأَبَى
أَنْ تَجِيبَ السَّائِلِينَ (2)

يلقى الدكتور كمال أبو ديب على هذه القصيدة محاولاً الكشف عن وجهة نظر أبي نواس في الأطلال أن الناظر إلى هذه القصيدة يستنتج أن الشاعر لم يرفض الأطلال وأن قصيدته جاءت على قسمين: القسم الأول تحدث فيه أبو نواس عن الخمرة ويضم ستة الأبيات الأولى من القصيدة، والقسم الثاني تحدث فيه عن الأطلال ويضم ثلاثة الأبيات الأخيرة من القصيدة وجاءت الأطلال في القصيدة وكأنها تمثل عالم الجذب والجفاء، أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاختصار (3). فظهر أبو نواس أهمية الخمرة واضعف من شأن الأطلال وأهميتها عن طريق الموازنة بينهما (4).

ومع هذا فإن الكاتب يجد أنه إذا نُظر إلى قضية المقدمات الطللية عند أبي نواس نظرة موضوعية بعيدة عن التعصب والالتهام بالشعبوية – وهي مما لا ننكره عليه – فلنا أن نعد تلك الدعوة النواسية للشعراء بطرح تلك المقدمات على أنها دعوة إلى التمرد على سلطة المجتمع وقيوده وما أبو نواس إلا ذلك الثائر الخارج عن قانون تلك القيود والتقاليد الاجتماعية، فهو يريد أن يكون هؤلاء الشعراء صادقين مع أنفسهم في تجربتهم وصادقين مع المتلقي فكيف يصفون مناظر الأطلال ومشاهد الصحراء وهم بعيدون عنها وكيف يزعمون أن هذه القوالب القديمة صالحة لاستيعاب تجاربهم العاطفية الحقيقية التي لم تنشأ في مثل تلك الأجواء التي خلقت فيها تجارب الجاهليين، فَلَمْ يكونوا مقلدين حسب لا يفسحون المجال لحاضرهم أن ينمو في إبداعهم ليزحم القديم؟ فهم إن استهلوا مدائحهم بالوقوف على الأطلال فهم يصورون حياة غيرهم التي لم يعيشوها ولا خبروها ولا بصروا بأمورها لكنهم يتخيلونها فحسب وعندها سيكونون مُتَّبِعِينَ لا غير، كما أنهم سيكونون عرضة للوقوع في الخطأ في التمثيل والتصوير (5). يقول أبو نواس في البداية التي لم يألّفها: (من البسيط)

مَا لِي بَدَارُ خَلْتُ مِنْ أَهْلِهَا شُغْلٌ
وَلَا رِسْوَمٌ، وَلَا أَبْكِي لِمَنْزِلَةٍ
وَلَا شَدَّدْتُ بِهَا مِنْ خِيَمَةٍ طُنْبًا
لَا الْحَزْنَ مَنِي بِرَأْيِ الْعَيْنِ أَعْرِفُهُ
وَلَا شَجَاتِي لَهَا شَخْصٌ وَلَا طَلَلٌ
لِلْأَهْلِ عَنْهَا وَلِلْجِيرَانِ مُنْتَقَلٌ
جَارِي بِهَا الضُّبُّ وَالْحَرْبَاءُ وَالْوَرَلُ (6)
وَلَيْسَ يَعْرِفُنِي سَهْلٌ وَلَا جَبَلٌ (7)

أن الاعتقاد بأن قضية المقدمات عند أبي نواس راجع إلى سلطة المجتمع الجديد وليس إلى الشعبوية وهو ما يراه كثير من الدارسين منهم الدكتور حسين عطوان نابع من أن هناك كثيراً من

(1) القطين: الساكنون..

(2) ديوان أبي نواس (الغزالي): 42.

(3) ينظر جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنوية في الشعر: 171.

(4) ينظر صراع الحضارات وأثره في الشعر العربي في العصر العباسي الأول: 57.

(5) ينظر مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: 114 – 115.

(6) الطَّنْبُ والطَّنْبُ معاً: حبل الخباء والسراقد ونحوهما. ينظر لسان العرب: مادة (طنب)..

(7) ديوان أبي نواس (الغزالي): 523.

الشعراء سواه في ذلك العصر ممن نهجوا هذا المنهج وتبنوا هذه القضية⁽¹⁾. وليس أبو نواس وحده، فمن الشعراء الذين تبنا هذه القضية أيضاً أشجع السلمي وأبو حيان الموسوس وديك الجن الحمصي (ت 235هـ) ولعل «أشهرهم أشجع السلمي فقد تبني القضية ودافع عنها أكثر من مرة»⁽²⁾. فقد دافع عن المحدثين في منهجهم هذا وبحث لهم بأن مسارح الشباب وأنواع الملاهي وأنماط الحياة الاجتماعية قد تبدلت في عصرهم عنها في العصر الجاهلي مما يستدعي تبدل المقدمات وتطورها مع تطور الحياة التي ترتبط بها أوثق ارتباط ولعل قصيدته الميمية في مدح محمد جميل^(*) أروع مثل عبّر فيه عن رأيه وبين موقفه من تلك القضية إذ يقول: (من مخلص البسيط)

مَا لِي وَلِلرَّبِّعِ وَالرُّسُومِ هُنَّ طَرِيقٌ إِلَى الْهُمُومِ
لَلْحَظِّ طَرَفٌ وَغَمَزَ كَفٌّ وَخَمْرَةٌ مِنْ بَنَانِ رِيَمِ

وَصَوْتُ مَثْنَى يُجِيبُ زِيْرًا عَلَيَّ حَشَا طِفْلَةٍ هُضْمِ
وَرِيحُ رِيْحَانَةٍ بِمَسْكٍ تَدْعُو نَدِيمًا إِلَى نَدِيمِ
أَحْسَنُ مِنْ خَيْمَةٍ وَرَبْعٍ تَجْرُحُهُ الرِّيحُ بِالنَّسِيمِ⁽³⁾

يعرض الشاعر اتصال المقدمات بالبيئة وطراز الحياة فيها ويطالب بأن تظل موصولة بها ومعبرة عنها. فإذا كان فتیان البادية من الشعراء يلتقون بآثارهم من الفتيات في المراعي ومضارب الخيام حيث تتعدّد بينهم وبينهن الصلات والمودات فليس غريباً أن يصدروا قصائدهم ببكاء عهود حبهم واسترجاع ذكرياتهم مع محبوباتهم في مراتب شبابهم أما هو وامثاله من شباب الحاضرة فلا يعرفون من المراتب إلا أسماءها على حين يعرفون معرفة وثيقة مجالس اللهو ودور الغناء تلك التي يختلفون إليها وتنشأ تجاربهم العاطفية بها لذلك سيكون من التزييف أن يدعون وصفها وافتتاح قصائدهم بها ويذهبوا لوصف الأطلال⁽⁴⁾.

وبعد الحديث عن المقدمات الطلبية بوصفها نمطاً من التقاليد والاعراف في الشعر والتي شكلت سلطة ضاغطة على الشاعر وإبداعه فلنا أن نتحدث عن جملة من الصفات الحميدة التي تعاهد عليها المجتمع العربي قديماً فجاء الإسلام فعززها حتى صارت قيماً ثابتة متأصلة فيه، لكن ما حصل في العصر الأموي من صراعات وفرق واحزاب جرّ الشعر إلى تلك المعركة فنشأت النقائض فكانت البداية لتدهور منظومة الاخلاق التي عرفها المجتمع تبعها شعر الخمر والمجون الذي فشا في العصر العباسي مع غيره من مظاهر التحلل وانحطاط الاخلاق وبما «أن شعر أي شاعر هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي اليه يحاورها ويغنيها وقد يتمرد عليها ولكنه لا مناص له من الانتماء اليها فهي التربة التي

(1) ينظر مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: 113.

(2) ينظر نفسه: 100 ؛ وينظر اخبار الشعراء المحدثين من كتاب الاوراق لابي بكر محمد بن يحيى الصولي: 112، 113، 136، 137

(*) وهو محمد بن جميل الكاتب التميمي الكوفي مولى بني تميم. ينظر معجم الشعراء: 421/1

(3) اشجع السلمي حياته وشعره: 255.

(4) ينظر مقدمة القصيدة العربية العصر الأول: 101.

تغذوه وفيه يشب وترعرع واذن هو تعبير جمالي المرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور هذا المجتمع»⁽¹⁾.

وقد استقر في ذهن العربي فهماً للأخلاق على أنها «الخصال المحمودة التي انضجتها بيئة العربي والتي اسهمت كذلك في بناء الشخصية المتميزة للعربي، مثل الشجاعة، والعدالة، والصبر، والحكمة، والعفة، والحلم، والكرم، وقرى الضيف، وحماية الجار، والوفاء، والبأس، والنجدة، والحمية، وإدراك الثأر، وطلب الأوتار»⁽²⁾. إن هذه القيم الأخلاقية التي توارثها المجتمع كانت تقوى وتضعف أحياناً بحسب الظروف الخارجية وتأثيراتها في مقابل انتشار ظواهر المجون ومجالس الخمر والغناء التي تشكلت في الضمير الجمعي الذي يتكلم به الشاعر فلم يعد له مناص للفكك من تلك السلطة «وهنا يكون التعارض والتعارك بين سلطة مجتمع وسلطة تراث ودين، وسيخضع المبدع لاقواهما في نفسه»⁽³⁾. وطبيعة الأدب الإبداعية والتواصلية تجعله شديد الصلة بالمؤسسة الجمعية سواء سواء كانت أدبية أو غير أدبية أنه يتطور داخلها وبموازاتها⁽⁴⁾.

ويذكر ابن طباطبا العلوي الصفات التي تمثل الأخلاق الممدوحة والمذمومة في أشعار العرب فيقول: «وَمَا وَجَدْتُهُ فِي اخْلَاقِهَا، وَتَمَدَّحْتُ بِهِ، وَمَدَحْتُ بِهِ سِوَاهَا، وَذَمَّتُ مِنْ كَانَ عَلَى ضِدِّ حَالِهَا فِيهِ، فَخِلَالِ مَشْهُورَةٍ كَثِيرَةٍ: مِنْهَا فِي الْخُلُقِ: الْجَمَالُ وَالْبَسَاطَةُ، وَمِنْهَا فِي الْخُلُقِ: السَّخَاءُ، وَالشَّجَاعَةُ وَالْحِلْمُ وَالْعَزْمُ وَالْوَفَاءُ وَالْعَفَافُ، وَالْبِرُّ...»⁽⁵⁾. والبر...»⁽⁵⁾. ويورد بعدها اضدادها ومنها «البخل، والجبن، والطيش»⁽⁶⁾. فهذه الصفات الصفات الاجتماعية سواء كانت ايجابية أم سلبية فانها تفرض نفسها على المبدع يقول الدكتور احسان عباس ان «الأساس الأخلاقي إنما يتناول تصوير الجوانب الموجبة، وليس هناك من يستطيع ان يحضر عليه تصوير الجوانب السالبة، وإلا لم يكن الهجاء فناً من فنون الشعر على هذا الاعتبار»⁽⁷⁾.

فمن الصفات الايجابية التي تفرضها سلطة المجتمع على الشاعر في غرض المديح صفة الكرم والبذل والجود. كقول بشار بن برد: (من الخفيف)
لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلَا الْخَوْفِ وَلَكِنْ يَلْذُ طَعْمَ الْعَطَاءِ⁽⁸⁾

(1) شعرنا القديم والنقد الجديد: 181 .

(2) المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث حتى نهاية القرن السابع الهجري: 11 - 12.

12.

(3) مكونات الإبداع: 92.

(4) الأدب والمؤسسة والسلطة: 18.

(5) عيار الشعر: 17.

(6) نفسه: 18.

(7) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (د. احسان عباس): 201.

(8) ديوان بشار (عاشور): 136/1.

والتواضع صفة ايجابية خلعتها البحثري على ممدوحه إبراهيم بن المدبر قائلاً: (من الوافر)

دَنَوْتُ تَوَاضُعاً وَبَعُدْتُ قُدْرًا فَشَأْنَاكَ: اَنْجِدَارٌ وَارْتِفَاعٌ
كَذَلِكَ الشَّمْسُ تَبْعُدُ أَنْ تُسَامَى وَيَدْنُو الضُّوْءُ مِنْهَا وَالشُّعَاعُ⁽¹⁾

يقول الأودي مثنيًا على هذا الإبداع «وما قيل في التواضع الطف من هذا ولا احسن ولو مدح خليفة بالتواضع لما وجد شيئاً يليق به غير هذا الوصف أو معناه»⁽²⁾. وقد يخفق الشاعر في تسخير تلك الصفات الايجابية كما في قول أبي تمام مادحاً: (من الكامل)

السُّودُ لِلْقُرْبَى وَلَكِنْ عُرْفُهُ لِلأُبْعَدِ الْأَوْطَانِ دُونِ الْأَقْرَبِ⁽³⁾

يلحق أبو هلال العسكري على هذا البيت قائلاً: «ولا أدري لم حرم أقارب هذا الممدوح عرفه، وصيره للابعدين؟ فنقصه الفضل في صلة الرَّحِم، وإذا لم يكن مع الودِّ نفع لم يعتدَّ به»⁽⁴⁾.

كما ان الاحساس بهوم الطبقات المضطهدة ظلت مما يشغل تفكير الشاعر ويشكل سلطة اجتماعية عليه، ليكون ركيزته للثورة على السلطة الرسمية وقد يتخذ الشاعر من صورة الإنسان المثير للشفقة وسيلة لإفهام السلطة حقيقية الواقع الاليم الذي يعيشه هذا الإنسان المعدم سواء في حديثه عن نفسه أو عن سواه ممن هذا حالهم⁽⁵⁾. وممن نقل معاناته ومعاناة اطفاله وطريقه عيشهم الصعبة في ظل الفقر وانعدام المساواة والاضطهاد الطبقي الشاعر أبو فرعون الساسي⁽⁶⁾ إذ يقول: (من الرجز)

وَصَبِيَّةٌ مِثْلُ فِرَاحِ الدَّرِّ سُودُ الْوُجُوهِ كَسَوَادِ الْقِدْرِ
جَاءَ الشَّبَاتُ وَهُمْ بِشَرِّ بَغِيرِ قَمَصٍ وَبَغِيرِ أُرِّ
حَتَّى إِذَا لَاحَ عَمُودُ الْفَجْرِ وَجَاءَنِي الصُّبْحُ غَدَوْتُ أَسْرِي
وَبَعْضُهُمْ مُلتَصِقٌ بِصَدْرِي وَبَعْضُهُمْ مُنْجَرٌ بِجَجْرِي
أَسْبَقُهُمْ إِلَى أَصُولِ الْجُدْرِ هَذَا جَمِيعُ قَصَاتِي وَأَمْرِي
فَأَرْحَمُ عِيَالِي وَتَوَلَّى أَمْرِي كُنَيْتُ نَفْسِي كُنْيَةً فِي شِعْرِي

(أَنَا أَبُو الْفَقْرِ وَأُمُّ الْفَقْرِ)⁽⁷⁾

(1) ديوان البحثري: 1247/2.

(2) الموازنة: 350/2.

(3) ديوان أبي تمام (التبريزي): 103/1.

(4) كتاب الصناعتين: 122.

(5) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 159.

(6) شاعر عباسي ينسب إلى قرية الساس أسفل واسط اعرابي، بدوي، فصيح اللسان، قدم البصرة، معظم شعره رجز، واغراض شعره لا تخرج من ذكر الفقر وتصاريفه بذكر النديم، له ديواناً بثلاثين ورقة ضاع أكثره، ينظر معجم الشعراء العرب: 408/1 واسمه شويس في كتاب الورقة: 53، وينظر باقي ترجمته في طبقات الشعراء: 375

(7) طبقات الشعراء: 376؛ والورقة: 57 – 58 مع اختلاف يسير بين الروايتين؛ وينظر شعراء

عباسيون. منسيون (إبراهيم النجار)، القسم الثاني: 81/3

والم تأمل لهذه الأبيات يشعر بانها مما فرضه الواقع الاليم على الشاعر فلم يستطيع منه فكاً كما انها تُشعر بظلم السلطة الرسمية.

وهناك في العصر العباسي كثيراً من المواقف الأخلاقية والاجتماعية اقترنت بطبقة من الشعراء ممن كانوا منشغلين بالكفاح في سبيل العيش وهي شبيهة إلى حد ما بأشعار الصعاليك فجاءت أشعارهم بعيدة عن اثار التجويد الفني⁽¹⁾. وواضح ان سلطة المجتمع بدافع من الفقر المدقع تدفع بالشاعر للتشبث بالسلطة الرسمية (فأرحم عيالي وتولّ امرئ) كما يتضح وجود صراع طبقي كبير في المجتمع العباسي لان بعض من يقولون السلطة ومنذ القدم يعتقدون ان سعادتهم يمكن ان تتحقق بوسائل تستلزم فرض البؤس على الآخرين⁽²⁾. لكن تظل العلاقة بين السلطتين متأزمة لوجود انفصال اجتماعي بين السلطة الرسمية (الجاه والثروة) والسلطة الاجتماعية التي غالباً ما تمثل (الإذعان والحرمان) والجامع بينهما هي القصيدة التي تعبر عن مناخات العصر واحداثه جميعاً.

ولما عجز الشاعر عن تحقيق العلاقات الاجتماعية المتوازنة وتقطعت وشائج العلاقات الانسانية التي كان يأملها راح يبحث عن سبب ذلك فوجد انغماس السلطة في ملذاتها من جهة ورضوخ واستسلام المجتمع من جهة أخرى⁽³⁾ فراح وبضغط من سلطة المجتمع المجتمع عليه يفصح تلك السلطة كما في قول الشاعر القاسم بن طوق^(*) في هجاء الفضل بن مروان شامتاً بموته⁽⁴⁾: (من الوافر)

أبَا الْعَبَّاسِ صَبْرًا وَاعْتِرَافًا	لَمَّا يَلْقَى مِنَ الظَّالِمِ الظُّلُومَ
رُزِقْتَ سَلَامَةً فَبَطَرْتَ مِنْهَا	وَكُنْتَ تَخَالُهَا أَبَدًا تَدُومَ
لَقَدْ وَلَّيْتُ بِدَوْلَتِكَ اللَّيَالِي	وَأَنْتَ مَلْعَنٌ فِيهَا ذَمِيمٌ
وَزَالَتْ لَمْ يَعِشْ فِيهَا كَرِيمٌ	وَلَا أَسْتَغْنَى بِثَرَوَتِهَا عَدِيمٌ
فَبَعْدًا لَا انْقِضَاءَ لَهُ وَسُحْقًا	فَغَيْرَ مُصَابِكِ الْحَدَثِ الْعَظِيمِ ⁽⁵⁾

تصور هذه القصيدة الواقع السياسي والاجتماعي المتردي القائم على قهر السلطة فائز السلطة على المهجو (رزقت) يزول سريعاً لأنه - أي المهجو - كان سريع (البطر) (فبطرت) إذ تبرز في هذا الفعل وبسببه هزيمة السلطة وكان هو المسبب الرئيس لتداعيات السلطة وتهاويها⁽⁶⁾. فظهرت من جديد سلطة المجتمع المظلوم فكان هذا النتاج الشعري، وذهب بعض الباحثين إلى ان المبدع الشاعر أو الكاتب هو على الحقيقة الراصد التاريخي الأصدق فهو بوصفه مبدعاً عليه ان يواصل كتابة الحقيقة كما يراها من وجهة نظره

(1) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 160.

(2) ينظر السلطة والفرد (برنرا ندراسل): 106.

(3) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 165.

(*) القاسم بن طوق بن مالك التغلبي:

(4) هو احد وزراء المعتصم عرف عنه الظلم والتجبر، وقيل انه هجا بها عبد الله بن طاهر بعد موته. ينظر

ينظر معجم الشعراء للمرزباني: 335 ؛ وينظر ربيع الاربار ونصوص الاخبار: 147/5

(5) معجم الشعراء للمرزباني: 335 ؛ وربع الاربار في نصوص الاخبار: 147/5.

(6) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 165.

الخاصة للأحداث سواء أكانت أحداثاً عامة كبرى مثل الحروب والثورات أو وقائع الحياة الشخصية اليومية الفردية والصغيرة⁽¹⁾.

وهنا تفرض سلطة المجتمع على الشاعر ان يكون مُسجلاً للأحداث التاريخية التي يمرّ بها المجتمع خيرها وشرها جميلها وقبيحها فظهرت مرثي الخلفاء والمدن وكذلك القصائد التي تصف الحروب بانتصاراتها وهزائمها وويلاتها فالشاعر يرصد دونما تقصد وينفس عن افكار مخترنه مصهورة في اللاوعي الجمعي فتتشاكل الملامح الأساسية لعصره ومجتمعه من خلاله وتظهر مهمة إبداع الشعر مقرونة بالابتكار فهو اعلى من ان يكون استمرارياً أو تقليدياً أو نمطياً لغيره انه يفرض نقل الأشياء كما هي ويفرض العادي أو يحيله إلى تكوين فني ويشحنه بالادهاش أو يعيد بث الحياة والنبضات في موات الأشياء وكمونها⁽²⁾.

فهذا مسلم بن الوليد يقول راثياً: (من الكامل)

أَجَلٌ تَنَافَسَهُ الْجَمَامُ وَخَفَرَةٌ	نَفْسِيَتْ عَلَيْهَا وَجْهَكَ الْأَخْفَارُ
نَفَضْتُ بِكَ الْأَمَالَ أَخْلَاسَ الْغَنَى	وَاسْتَرْجَعْتُ نُرَاعَهَا الْأَمْصَارُ ⁽³⁾
فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَتْ غَوَادِي مَرْنَةٍ	أَتْنَى عَلَيْهَا السَّهْلَ وَالْأَوْعَارُ ⁽⁴⁾

وقد عدّه ابن قتيبة من إبداع الشاعر في غرض الرثاء ولاسيما رثاء آل الشيباني⁽⁵⁾. وقد فرضت سلطة المجتمع على الشاعر تسجيل النكبات التي مرّ بها هذا المجتمع كتسجيل ابن الرومي لفتنة الزنج التي دمرت البصرة والتي تحولت بعد فترة إلى (عنصرية سوداء) ضد كل من هو ليس من ذوي البشرة السوداء ويعد «انشغاله بهذه القضية خروجاً عن الإلف الذي ألفه فقد كان مشغولاً بنفسه وطعامه وشرابه وشهواته عن الناس وكان غير مقبول تماماً من الصفوة الحاكمة، ولكنه فجأة ينتفض بشعره في غضب شديد؛ لأنه كان يدافع عن الحضارة بالبصرة لم تكن سوى رمز لاقتلاع الحضارة التي رسخت في هذه الفترة»⁽⁶⁾. إذ قال ابن الرومي في رثاء البصرة: (من الخفيف)

ذَاكَ عَنْ مُقَاتَلَتِي لَدَيْكَ الْمَنَامِ	شَغَلَهَا عَنْهُ بِالْدموعِ السَّجَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا حَلَّ بِالْبَصْرِ	رَّةً مِنْ تَلَكُمُ الْهَنَاتِ الْعِظَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا انْتَهَكَ الرَّبِّ	سُجَّ جِهَاراً مَحَارِمُ الْإِسْلَامِ؟
بَيْنَمَا أَهْلُهَا بِأَحْسَنِ حَالٍ	إِذْ رَمَاهُمْ عَيْبُهُمْ بِأَصْطِلَامِ
دَخَلُوهَا كَمَا أَنَّهُمْ قَطَعَ اللَّيْلَ	لَلْ إِذَا رَاحَ مَدْلَهُمُ الظَّلَامِ

(1) حرية الكاتب: 59.

(2) الإبداع والسلطة في التراث العربي، مسعود بوبو: 1.

(3) الاخلاص: جمع جلس وهو كل شي يوضع على ظهر الدابة تحت الرجل أو السرج. ينظر لسان العرب: العرب: مادة. (جلس).

(4) شرح ديوان صريع الغواني: 313 - 314.

(5) ينظر الشعر والشعراء: 829/2 ؛ وينظر الشاهد الشعري: 266.

(6) دراسات في النص الشعري العصر العباسي: 186.

كَمْ فَتَاةٍ بَخَاتِمِ اللَّهِ بَخِرَ
كَمْ فَتَاةٍ مَصُونَةٍ قَدْ سَبَّوْهَا
انْفَرُوا أَيُّهَا الْكِرَامُ خِفَافاً
بَادِرُوهُ قَبْلَ الزَّوِيَّةِ بِالْعَزِ

فَضَحَوْهَا جَهْرًا بِغَيْرِ إِكْتِسَامٍ؟
بَارِزاً وَجْهَهَا بِغَيْرِ لُثَامٍ؟
وَتَقَالاً إِلَى الْعَبِيدِ الطَّغَامِ
م وَقَبْلَ الْإِسْرَاجِ بِالْإِلْجَامِ (1)

صرخة مدوية أطلقها الشاعر بدافع إنساني لشعوره بواجبه الأخلاقي في تصوير هذه الكارثة بشكل حزين إذ مال الشاعر إلى استخدام الميم المكسورة دليل الانكسار والحزن ومن ثم فإن الألف قبل الميم في القافية تبدو وكأنها تجسم حالة من حالات الصراخ. والتي حاول من خلالها الوصول إلى المتلقي باقصر الطرق بل انه كان صادقاً فنياً معه بقوله في مقدمته الحزينة البائسة انه ذهب عنه (لذيذ المنام) لأنه لو قال ان النوم ذهب عنه تماماً لكان كاذباً ولما استطاع ان يؤثر في الاسماع. فهو لن يهنا بنومه بعد المصيبة التي حلت بالبصرة عندما هتك الزنج محارم الإسلام باستباحتها وقتل اهلها وهو ما لم يكن متوقعاً أو بالحسبان ثم يصف اهلها الأمنين وكيف دخل عليهم الزوج كقطع الليل ثم يُبشِّع صورتهم فيكمل: إذا راح مدلهم الظلام يقتل بابشع صور القتل التي مضى الشاعر يصورها ثم يفرد ابیاتاً – بغرض شدة التأثير في المتلقي – للفتيات لان الأمر معهن لا يتصل بالموت فقط وانما يتصل بقضية انتهاك العرض والشرف وقد كان الشاعر موفقاً في اختيار ما يحرك المشاعر ثم بعد ان ضمن ذلك راح يلهب المشاعر منطلقاً من مناخ ديني (انفروا) مذكراً بآيات الله سبحانه وتعالى { انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ } (2). ثم يرفع يرفع صوته عالياً بأخذ الثأر لكل هؤلاء واعادة هيبة الإسلام وهو ما حصل فعلاً عندما اخمد أبو احمد الموفق ابن المتوكل هذه الثورة وانتصر على قائد الزنج ولم يفت ابن الرومي الذي ظل متابعاً هذه المأساة حتى مجيء النصر الذي اثلج صدور المسلمين ان يسجل هذا الانتصار بقوله: (من الطويل)

حَصَرْتُ عَمِيدَ الزَّيْنَجِ حَتَّى تَخَاضَلْتُ
فُظِّلْتُ وَلَمْ تَقْتُلْهُ يَفْظُ نَفْسَهُ
وَكَانَتْ نَوَاحِيهِ كَشَافاً فَلَمْ تَزَلْ

قَوَاهُ، وَأَوْدَى زَادَهُ الْمُتَزَوُّدُ
وَضَلَّ وَلَمْ تَأْسِرْهُ وَهُوَ مُقَيَّدُ
تَحِيْفُهَا سَخَتْكَ كَأَنَّكَ مَبْرَدُ (3)

وكان ذات السلطة الاجتماعية هي التي فرضت ان يسوق الشاعر البشري إلى المسلمين، بشرى النصر ورد الاعتبار لتكون خاتمة تلك المأساة فرحاً لان هناك من يدافع عن حقوق المسلمين ويرد عنهم كيد الاعداء. اذن فمهمة الشاعر عسيرة في ظل سلطة المجتمع ما بين متفاعل مع احداث هذا المجتمع ومهملاً لها وبين ارضاء المتلقي الذي انصهر في بوتقة هذا المجتمع الجديد وتشبع بثقافته بكل ما تحمله من تطور وتغيير أو ارضاء ذلك المتلقي الذي يرفض هذا التجديد ويتمسك باصالة عاداته وتقاليده ويريد من

(1) ديوان ابن الرومي: 2377/6 - 2382.

(2) سورة التوبة: الآية 41.

(3) ديوان ابن الرومي: 596/2.

الشاعر ان ينهض بها من جديد. ويصور لنا احد الدارسين صعوبة تلك المهمة إذ يراها من اعقد الوظائف واعمقها ولاسيما عندما يقع الشاعر تحت ضغط سلطة المجتمع ويرى ان المبدع لا يتمركز حول ذاته فقط ولا ينفصل عن بيئة الجمعية بل يعبر عن امته وروح عصره⁽¹⁾.

ووسط هذا الشّد والجذب نتساءل أين ستكون ذات المتلقي التي يفترض ان تكون حاضرة في مفاصل إبداعه وكيف سيبدو شعوره الذاتي مع هذا الضغط من سلطة المجتمع. التي تفرض عليه متناقضات عديدة ربما كانت سبباً في ان يكون للشاعر العباسي شخصيتان كما يرى الدكتور طه حسين⁽²⁾ إذ تتباين الواحدة عن الأخرى في الحياة التي يحيونها ضمن هذا المجتمع الذي يفرض على الشاعر ان يكون شخصية ذاتية متحللة في حياتها الخاصة من كل القيود وخارجة عن كل التقاليد عاكفة على الملذات في حانات الخمارين ودور الرقص والغناء، وتتقطع الاسباب بين هذه الشخصية والبداءة بكل مثلها وقيمها وتقاليدها الفنية والاخلاقية وبين الحياة العباسية المتحضرة الماجنة، اما الشخصية الثانية فرسمية تصطنع الوقار والجلال وترتفع عن التبدل وتتمسك بالقديم وتحرص عليه لا بدوافع ذاتية إنما ذلك جزء مما فرضته عليهم المراسيم التي تقتضيها مجالس الخلفاء وكان على الشعراء التمسك بها مع انهم كانوا لا يرتاحون اليها ولا يستسيغونها لأنها تحبس انفاسهم وتقيد حرياتهم ومن هؤلاء الشعراء الراجز العماني⁽³⁾ وابا دلامة⁽⁴⁾ وابا نواس⁽⁵⁾ إذ وجدوا في ذلك سلطة اجتماعية تنضاف إلى السلطة الرسمية.

ان سلطة المجتمع سلطة في غاية الخطورة إذا لم يحسن الشاعر التعامل معها فإذا رصد المجتمع على الشاعر انه حاد بشعره عن وظيفته تجاه مجتمعه فحوله إلى وسيلة للتكسب والرزق متناسباً أو مهملاً قضايا امته وآمال شعبه وغاب عن تفكيره ان يصور حضارة هذا المجتمع قديماً ومدينته حديثاً فان خيبة الامل التي يشعر بها المجتمع والشعور بخراب الشعر على يد مثل هكذا شاعر ستكون «سبباً وجيها للانتقام منه عبر تخليده في ذاكرة جمعية تفصح وتعرفه وتفر منه وقد لا نتوانى في تحويله إلى كائنٍ فظيع مرعب يأتي من الفعال مع بني جنسه ما لا تقدر عليه الابالسة فيما بينها»⁽⁶⁾.

وهنا سيكون الشاعر عرضة للسخرية والنيل من أشعاره وترصد أخباره وافشاء اسراره والتشفي للاذى الذي يصيبه من غضب السلطة الرسمية عليه أو استبداله والتقليل من شأنه كما حصل مع كثير من الشعراء مثل بشار وابي نواس والمتنبي وغيرهم وعندما ستكون خسارة الشاعر كبيرة ليس بخسارة السلطة الرسمية التي تمثل الجاه والثروة بل

(1) ينظر شعرنا القديم والنقد الجديد: 180.

(2) ينظر حديث الأربعاء: 118/2 وما بعدها..

(3) ينظر البيان والتبيين: 95/1 خبر الشاعر العماني مع الخليفة هارون الرشيد ؛ وينظر عيون الاخبار: 93/1.

(4) ينظر طبقات الشعراء: 60 ؛ وينظر الأغاني (دار الكتب): 247/10.

(5) ينظر اخبار أبي نواس: 23 ؛ ينظر طبقات الشعراء: 202.

(6) هوان الشاعر والشعر في الثقافة العربية: 17.

بخسارة المجتمع الذي هو قاعدة الانتشار وحاضنة الإبداع لأي شاعر مهما بلغ من مرتبة فيه.

الفصل الثالث

السلطة الخاصة

المبحث الأول: سلطة القارئ، الناقد

لم تحظ عملية القراءة في النقد القديم بذلك الاهتمام الذي حظيت به في العصر الحديث على يد النقاد الألمان والبنويين والفرنسيين، ثم ما جاء به التفكيكيون الذين أخذوا بمقوله (بارت) بموت المؤلف، ليبقى القارئ وحده وجهاً لوجه أمام النص الأدبي وقالوا ان كل قراءة هي إساءة قراءة، تلغيها القراءة التالية، وان كل تفسير خاطئ يلغيه التفسير اللاحق⁽¹⁾.

فانتقلت بذلك سلطة الأدب من (الكاتب) و (النص) إلى (القارئ) بعد ان اعلن عن موت المؤلف، فاصبح النص لا وجود له دون القارئ يمنحه بُنياته ودلالاته وعلاقاته ويصنع منه الذي يريده، ولم يُعدّ القارئ مجرد متلقٍ سلبي أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وانما هو خالق النص واصبحت القراءة عملية إنتاجية لا عملية تلقٍ دون فعل⁽²⁾.

ولهذا ظهرت (جماليات التلقي) – التي تحدثنا عنها في مبحث سابق - ⁽³⁾ لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد حتى عند القارئ الواحد وفي إشارة توحى بأهمية القارئ في العمل الأدبي يشبهه (سارتر) ذلك العمل بخدروف⁽⁴⁾ دوار بين المؤلف والقارئ وان القارئ صار يكشف ويخلق في الوقت نفسه⁽⁵⁾. وقد يتفق للقارئ ان يلتقي مع منشئ النص النص على فهم فردي واحد ولكنه في كثير من الاحيان ينقاد بذوقه الفردي إلى غير ما قصده المنشئ وهنا ستكون سلطة القارئ اكبر لأنه من الممكن ان يستخرج من النص سبائك لم ترد على بال المنشئ ذاته ولا طافت له بخاطر⁽⁶⁾.

فلو نظرنا في احد الشواهد العباسية قول أبي نواس: (من الطويل)

أَلَا فَاسَقِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِي سِرًّا إِذَا أَمَّكَ الْجَهْرُ⁽⁷⁾

فان أكثر من خيار مطروح امام المتلقي يمكن ان يُفسّر به قصّد الشاعر بقوله: «قل لي هي الخمر» فيمكن ان يكون ذلك منه إعلاناً لتحدي تحريمها، أو انه دعوة إلى اشراك سمعه مع بقية جوارحه في الاستمتاع بها، كما يمكن ان يكون طلباً بعدم قتلها بالماء، وقد

(1) ينظر القراءة والنص: 11 - 12.

(2) ينظر نفسه: 12.

(3) ينظر هذه الأطروحة:.

(4) الخدروف: شيء دوره الصبي بخيط في يده فيسمع له دوي. ينظر لسان العرب: مادة (خدف).

(5) ينظر الأدب الملتزم، جان بول سارتر: 120.

(6) ينظر ظهور منظور التلقي، مقال: 10/4 ؛ العناية بمنظور المتلقي: 3.

(7) ديوان أبي نواس: 44.

يكون اراد شيئاً آخر غير ما ذكر كَلِّه، ان على كلِّ قارئ ان يشارك في بناء معنى النص ولو خالف ما أراده الشاعر⁽¹⁾.

ان تقاليد التلقي القديمة تفترض وتتوقع من الشاعر نصاً سهلاً الفهم واضح المعالم قريب المأخذ يفهمه المتلقي دون عناء ولا طول تفكير وهذه الشروط تتوافر في النصوص القديمة لذلك فأول ما اصطدم به الشعراء في العصر العباسي هي سلطة القارئ، الناقد التي ترفض كل ما هو جديد لحدائث عهده وان كان ابداعاً رصيناً، وتقبل كل ما هو قديم وان كان رديئاً مبتذلاً. يروى ان ابن الاعرابي أنشد يوماً ابياتاً من شعر أبي تمام، وهو لا يعلم قائلها فأستحسنها وأمر بكتبتها، فلما عرف أنه قائلها قال: حَرِّقْوه⁽²⁾. والأبيات من ارجوزته التي أولها. (من الرجز)

وعَاذِلْ عَذْلَتَهُ فِي عَذْلِهِ فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ⁽³⁾
ويعلق صاحب الموازنة: «وكان ابن الاعرابي - على علمه وتقدمه - قد حَمَلَ نفسه على هذا الظلم القبيح والتعصب الظاهر»⁽⁴⁾. وقد سبق الأصمعي في مثل هذه المواقف المتشددة التي يصطد بها أبداع الشاعر بسلطة القارئ، الناقد لا لشيء إلا لحدائث عهد ذلك الإبداع روي «ان اسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي: (من الخفيف)
هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلٌ يُرَوَّى مِنْهَا الصَّدَى وَيُشْفَى الْغَيْلُ
إِنْ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ⁽⁵⁾

فقال الأصمعي: لمن تنشدني؟ فقال: لبعض الاعراب، فقال: هذا والله هو الديباج الخسرواني، قال: انهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله ان اثر الصنعة والتكلف بين عليهما»⁽⁶⁾.

بينما راح ابن قتيبة يستخدم سلطته النقدية باعتدال فلم يحكم على إبداع الشاعر بناءً على تقدمه أو تأخره «.... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخيره بل نظرت إلى العذل على الفريقين واعطين كلاً حظه، ووفرت عليه حقه»⁽⁷⁾ بل راح ينكر على من يفعل ذلك من النقاد «فأني رأيت من علمائنا

(1) البيان في روائع القرآن، د. تمام حسان: 489 - 490 ؛ وهي مما رواه الصولي في اخبار أبي تمام:

تمام: 175 ؛ والآمدني في موازنته، ينظر الموازنة: 23/1 مع اختلاف يسير بين الروايتين.

(2) التخريف: التزيق يريد مزقوا الورقة التي كتبت فيها هذه الارجوزة. ينظر لسان العرب: مادة (خرف). (خرف).

(3) ديوان أبي تمام (التبريزي): 530/4 ، وهي ارجوزة في هجاء صالح بن عبد الله الهاشمي.

(4) الموازنة: 23/1.

(5) ديوان اسحاق الموصلي: 166.

(6) الموازنة: 24/1 ؛ وينظر كتاب الصناعتين: 45 ؛ والوساطة: 50.

(7) الشعر والشعراء: 1 / 64.

علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقديم قائله، ويضعه في متخيره ويُزْدِل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه أو انه رأى قائله»⁽¹⁾.

وعندما أخذ الشعراء يميلون إلى التعقيد والغموض مارس المتلقي سلطة إنكار على إبداعهم ولعل تساؤل أبي سعيد وأبي العميتل خير مثال على ذلك الإنكار عندما استكروا على أبي تمام غموض إبداعه: لم لا تقول ما يفهم؟ بينما يظل الشاعر متمسكاً بسلطته كمبدع فيعكس أبو تمام السؤال، بقوله: وَلَمْ لَا تفهمان ما يقال⁽²⁾. إذ يقترح في رده هذا نظرية أخرى - وان لم تكن بديلة - في اطار التواصل بين الشاعر والمتلقي وهي نظرية التلقي المسؤول⁽³⁾. فأبو تمام لا يتقاطع مع المتلقي لكنه يريد المتلقي قريباً منه في دائرة الإبداع يرقى ينبغي ان يكون، لا ان يهبط بالشعر اليه فهو يحترم الفن والمتلقي، وعملية التواصل عنده لا تتم من طرف واحد فقط هو المبدع وانما لا بد من الطرف الآخر وهو السامع أو (القارئ، المتلقي) ان ربما يشترط بالإيجاب في العملية الإبداعية⁽⁴⁾. التي يرى الدكتور طه حسين انها «جهد مشترك يجب ان يحمل عبئه المنتج والمستهلك جميعاً»⁽⁵⁾.

وهكذا أخذت سلطة القارئ تتزايد شيئاً فشيئاً في العصر العباسي وهو ما جعل الشاعر يتعرض لنظم وضوابط والتزامات فُرِضَتْ عليه فصادرت حريته وضيقت الخناق عليه حتى بلغت ذروتها في عصرنا هذا فلم تعد سلطة القارئ تقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي تطلعه الجمالي وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي بل اصبح القارئ طاغيةً جديداً تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته⁽⁶⁾.

لكن إذا تساءلنا هل ان تضيق الخناق على الشاعر العباسي بتلك المؤثرات السلطوية قتل موهبته ووأد إبداعه؟ ابداً فالشاعر العباسي انطلق في سماءات الإبداع الرحبة لذلك نجد كثيراً من الممتنع في أشعار المحدثين وهو ما اشار اليه ابن رشيق بقوله: «وزعم بعض المتعقبين ان الذي كثر هذا الباب أبو تمام وتبعه الناس بعد، وابن أبو تمام مما نحن فيه؟ فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلواً، وابعدهم فيه همة، حتى لو قدر ما اخلى منه بيتاً واحداً»⁽⁷⁾. كقول أبي الطيب: (من الطويل)

وَلَوْ قَلَّمْ أَقْبَيْتُ فِي شَقِّ رَأْسِهِ
مِنَ السُّقْمِ مَا غَيَّرْتُ مِنْ خَطِّ كَاتِبِ⁽⁸⁾

فهل ان الشاعر عندما أبدع هذه المعاني الغامضة غابت عن ذهنه تماماً صورة المتلقي وتجاهل وجوده؟ ان اغلب الظن ان الشعراء لا يمكن ان تختفي عن اذهانهم صورة

(1) نفسه: 64/ 1.

(2) ينظر العمدة: 133/1 ؛ وينظر الموازنة: 21/1 (بتصرف).

(3) في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة): 191.

(4) ينظر ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب، مقال رقم: 4/ 10 ؛ العناية بمنظور المتلقي: 5.

(5) خصام ونقد: 23.

(6) ينظر ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب، مقال رقم: 4/ 10 ؛ العناية بمنظور المتلقي: 5.

(7) العمدة: 63/2.

(8) شرح ديوان المتنبي: 276/1.

الآخر (المتلقي)؛ لأن إقدام المبدع على الكتابة إنما القصد منه تبليغ رسالة أو خطاب إلى غيره لا إلى نفسه فصورة المتلقي ينبغي أن لا تفارق فكر الكاتب في كل أطوار العملية الإبداعية قبل الكتابة وفي اثنائها⁽¹⁾. ومن هنا يستمد هذا المتلقي سلطته وحضوره لأن بداخل بداخل المبدع أو المنشئ متلقياً حاضراً وناقداً ماثلاً داخل عقله يوجهه إلى سلامة الانشاء وفن القول وهو ما يعرف بـ (المتلقي الضمني) وقد يكون وجوده افتراضياً ساعة المخاض والكتابة لكنه يتحول إلى وجود حقيقي ممثلاً في المتلقي الظاهر الصريح بعد ولادة القصيدة. وفي جميع الاحوال فإن المبدع لا بد أن يأخذ بالحسبان ثقافة وخبرات ورغبات واحاسيس وميول ذلك المتلقي الضمني⁽²⁾. مع أن الناظر في التراث النقدي في العصر العباسي يمكنه أن يستنتج بلا عناء أن الغالبية العظمى من المتلقين في ذلك العصر كانوا يميلون إلى نمط من الشعر يكون سهل الألفاظ حلو المعاني خفيفاً على اللسان مستملاً مستظرفاً، وهذا القول يؤكده ما نقله النقاد من شيوع الشعر البارد الغث على السنة الناس لا لشيء إلا لاستملاحه واستظرافه⁽³⁾. لذلك تنبه الشعراء إلى ضرورة تسهيل الألفاظ من أجل أجل سيرورتها في الأفاق واشتهارها «انشد أبو الشيص شعراً – وكان أبو نواس حاضراً – فقال: (من الكامل)

وَقَفَّ الْهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ فَلَيْسَ لِي مُتَأَخَّرَ عَنْهُ وَلَا مُتَقَدِّمَ⁽⁴⁾

فقال أبو نواس: احسنت والله وملحت ولتعلمن أني سأخذ منك هذا المعنى فيشتهر ما أقول ولا يشتهر ما قلت فأخذه وضمنه قوله في الخصيب: (من الطويل)

فَمَا جَاؤَهُ جُودٌ وَلَا حَلٌّ دُونَهُ وَلَكِنْ يَصِيرُ الْجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ⁽⁵⁾

فسار هذا لأبي نواس ولم يسر بيت أبي الشيص إلا دون ذلك⁽⁶⁾.

أن ما جزم به أبو نواس، إنما ناتج عن قراءته الصحيحة لسلطة التلقي في عصره، ومعرفته كيفية التعامل معها، بينما كان غموض أشعار أبي تمام وميله إلى الشعر الفلسفي الذي لا يدرك إلا بالكد والمطاوله، مدعاة لنفور كثير من المتلقين عن أشعاره، وهو ما استنبهه الأمدي في الموازنة بينه وبين البحتري إذ قال: «فقد عرفناكم أن أبا تمام أتى في شعره بمعاني فلسفية، وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فُسِّرَ له فهمه واستحسنه»⁽⁷⁾

أن هذا المأخذ على أبي تمام ناتج عن إخلاله بشروط التلقي المعروفة في عصره، فالمتلقي يريد معاني واضحة لا تحتاج إلى تحول شديد في طلبها، ويصف القاضي الجرجاني شعور من يتلقى مثل هذه الأشعار قائلاً: «تأمل كيف تجد نفسك عند أنشاده،

(1) ينظر النص ومسؤولية التلقي في النقد العربي: 2.

(2) ينظر النص ومسؤولية التلقي في النقد العربي: 2.

(3) ينظر الشعراء العباسيون نقاداً: 118.

(4) ديوان أبي الشيص الخزاعي وإخباره: 101.

(5) ديوان أبي نواس: 364.

(6) طبقات ابن المعتز: 73 – 74.

(7) الموازنة: 27.

وَتَفَقَّدَ ما بتدخلك من الارتياح، ويستخفُّك من الطرب إذا سمعته»⁽¹⁾. ومثله كان عبد القاهر القاهر الجرجاني إذ انه «يمد الظاهرة الشعرية إلى المستقبل (بكسر الباء) أو المتلقي وكيفية تعامله مع النص واقتراح التدبير والتأمل والنظر لازالة اغلفة النص»⁽²⁾. علما ان هذا كله كله مرتهن بظروف المتلقي والحال التي يكون عليها ساعة تلقيه الشعر؛ لان الحالة النفسية والاستعداد للفاعل مع النص الشعري تحصل غالباً عندما يوافق شيئاً محبباً إلى نفس ذلك المتلقي، وعلى المبدع ان يسعى لان يكون أكثر تأثيراً من خلال أسلوبه وهو ما أطلق عليه حازم القرطاجي (المنزع) أي الأسلوب الذي يكتب الشاعر على وفقه⁽³⁾. لذلك نجد نظرية نظرية الاستقبال الحديثة وقد راحت تطالب باقلاق وعي المتلقي ومفاجأته وتفعيل المشاركة النفسية بينه وبين المبدع لان تلك المشاركة هي من تساعد على تقبل النص⁽⁴⁾. افضل من تفعيل صراع السلطات بين المبدع والمتلقي ومحاولة ظهور احدهما على الآخر، ثم أن هناك معادلة في العملية الإبداعية لا يمكن للشاعر تجاوزها وهو انه يظل محكوماً برقابة العقل القارئ لنصه، وهذه الرقابة تنتشد حسن القول كي لا يُصدَّ العقل عنه أو يرفضه.

فكثيراً ما يحصل ان يعرض الشعراء أشعارهم على جمهور القراء، النقاد معتقدين ببلوغ تأثيرها فيهم مبلغاً عظيماً لكن الشاعر يُفاجئ بخلاف ذلك، فسلطة المتلقي جانرة لا يمكن ارضاؤها بالسهل أو الهين.

لكن المبدع قد يرفض تلك السلطة فيتمسك بابداعه مدافعاً عن سداة راية وسلامة ذوقه فيه، كما فعل بشار بن برد في الرواية التي وردت في كتاب الأغاني عن احمد بن خلاد، انه قال: قلت لبشار: انك لتجئ بالشعر الهجين المتفاوت، قال: وما ذاك، قال خلاد: بينما نقول شعراً تشير به النقع، وتخلع به القول مثل قولك: (من المتقارب)

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضِبَ مَضْرِيَّةٌ هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ ثَمَطَرَ الدِّمَا
الـدِّمَا⁽⁵⁾

ونقول: (من الهزج)

رَبَابَةٌ رَبَّابَةٌ أَلْبِيَّتْ لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ
تَصَّابُ الْخَلِّ فِي الزَّيْتِ وَدِيكَ حَسَنُ الصَّوْتِ⁽⁶⁾

فقال بشار: «لكل وجه موضوع، فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جارتني وأنا أكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها، فهذا عندها من قلتي احسن من (ففا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي، عندك»⁽¹⁾.

(1) الوساطة: 27.

(2) ينظر منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية: 112.

(3) ينظر المنهاج: 365.

(4) ينظر استقبال النص: 73.

(5) ديوان بشار بن برد (عاشور): 4 / 184.

(6) نفسه: 35/4.

وكانما اراد بشار ان يقول ان لكل مقام مقال وهذا دليل واضح على اثر ثقافة المتلقين وتباين اذواقهم في ابداع الشاعر وهو بلا شك بفرض سلطة تتناسب مع حجم تلك الثقافة. واحياناً يُصِرُّ الشاعر المبدع على موقفه من ابداعه فيراه هو الاجود والاكمل غير آبه بأراء المتلقين فيه ويذهب إلى مهاجمتهم وتسفيه آرائهم والطعن فيهم كما فعل البحري عندما وصف أولئك المتلقين الذين لم يفهموا شعره ولم يستحسنوه وانتقدوه عليه بانهم بقر، وليس إفهام البقر من شأنه بل عليه الإبداع والتألق وكيف له ان يعتذر عن معاني أبدعها يقول: (من البسيط)

إِذَا مَحَاسِنِي اللَّاتِي أَدِلُّ بِهَا كَانَتْ ذُنُوبِي فَقُلْ لِي: كَيْفَ أَعْتَذِرُ؟!
عَلَيَّ نَحْتُ الْقَوَافِي مِنْ مَقَاطِعِهَا وَمَا عَلَيَّ لَهُمْ أَنْ تَفْهَمَ الْبَقْرُ (2)

ان ثقة الشاعر بنفسه وابداعه تُضعف سلطة المتلقي والعكس صحيح فان سلطة القارئ، الناقد تزداد ان كان مقتدراً يمتلك من المعرفة ما يمكنه من إعادة إنتاج النص وتشكيله وقراءة الوجه الغائب من الوجه الحاضر وكتابته وفق خصوصيته، ومن نماذج ذلك الصراع الثقافي والمعرفي بين المبدع والمتلقي ومحاولة فرض كل منهما سلطته على الآخر ان سيف الدولة استنشد يوماً ابا الطيب المتنبي قصيدته التي مطلعها: (من الطويل)

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ (3)

وما ان وصل قوله:

وَقَفْتُ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفِ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمٌ
تَمُرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلُّمَى هَزِيمَةً وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَتَغْرُكَ بِاسِمٌ (4)
قال: قد انتقدنا عليك هذين البيتين، كما انتقدنا على امرئ القيس بيتيه: (من الطويل)

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَاداً لِلذِّدَّةِ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِباً ذَاتَ خُلْخَالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ (5)
فبيتاك لم يلتئم شطراهما كما لم يلتئم شطرا هذين البيتين إذ كان ينبغي ان يكون عجز البيت الأول مع الثاني وعجز الثاني مع الأول وكان على امرئ القيس ان يقول:

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَاداً وَلَمْ أَقُلْ لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّقَّ الرَّوِّيَّ لِلذِّدَّةِ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِباً ذَاتَ خُلْخَالِ

ولك ان تقول:

وَقَفْتُ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفِ وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَتَغْرُكَ بِاسِمٌ
تَمُرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلُّمَى هَزِيمَةً كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمٌ

(1) الأغاني (سمير جابر): 163/3.

(2) ديوان البحري: 954/2 - 955.

(3) ديوان المتنبي (البرقوقي): 94/4.

(4) نفسه: 101/4 - 102..

(5) ديوان امرئ القيس: 35.

فقال أبو الطيب: «أيد الله مولانا، إن صحَّ أنَّ الذي استدرك على امرئ القيس هذا كان اعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعلم أن الثوب لا يعرفه البرَّاز معرفة الحائك؛ لأنَّ البرَّاز يعرف جملمته والحائك يعرف جملمته وتفاريقه؛ لأنه هو الذي أخرجه من الغزلية إلى الثوبية، وإنَّما قرَّنا امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد وقرن السماح في شراء الخمر للاضياف بالشجاعة في منازل الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت اتبعته بذكر الردى ليجانسه، ولما كان وجه الجريح المنهزم لا يخلو أن يكون عبوساً وعينه من أن تكون باكية، قلت: ووجهك وضاح وثرعك باسم... لأجمع بين الاضداد في المعنى، وإن لم يتسع اللفظ لجميعها، فأعجب سيف الدولة بقوله ووصله»⁽¹⁾.

هنا تفوقت سلطة الشاعر/ المبدع بما امتلكه من ثقافة لأنه إن كان «مقتدراً متمكناً من فنه فباستطاعته أن يرُدَّ على ما أخذه المتلقي عليه؛ وإن يبطل تلك المآخذ بما يسوقه من حجج وادلة حتى يقنعه بفساد انتقاده»⁽²⁾.

بل إن الشاعر هنا مارس سلطة الناقد على نصه ليقنع الخليفة/ المتلقي بصواب ما ذهب إليه منظرة الشاعر إلى معانية كانت نظرة ثاقبة فهو لم يأت بها عبثاً بل احسَّ بها وهي تخرج من أعماقه، لذلك ما كان على الخليفة إلا أن يتخلَّى عمَّا استدرك على الشاعر. ولا يمكن القول أن كل شاعر بإمكانه أن يقف هذا الموقف بحضرة الخليفة لكن يبدو أن المكانة العظيمة التي بلغها المتنبي وحظوته عند سيف الدولة فضلاً عن شخصيته القوية كانتا عاملين مساعدين على تحقيق ذلك النصر المعنوي. إما أبو نواس فإنه سرعان ما اقرَّ بالمآخذ التي أخذت عليه من قبل الرشيد لأنه إما أن يكون غير صادقاً في فنه وإبداعه، فمن السهل التنازل عنه، أو أن خوفه من سلطة هذا المتلقي المعززة بسلطة الخليفة الرسمية تدفعه إلى القبول بتلك الانتقادات، والمآخذ، التي توجه إليه وربما لأن تداخل المتلقي الخليفة العباسي وهو عالم، عارف بالشعر صحيح، فالمعاني والألفاظ ملك الجميع ولا قدسية مطلقة في قول شاعر لاسيما إن كان الخليفة قارئ جيد مثل الرشيد الذي استنشد أبا نواس أبياته التي يقول فيها: (من الطويل)

«مَنْحَتَكُمْ يَا أَهْلَ مَصْرَ نَصِيحَتِي
وَلَا تَتَّبِعُوا وَثْبَ السَّافَاهِ فَتَرْكَبُوا
فَإِنْ يَكُ فَيْكُمْ إِفْكٌ فَرَعُونَ بَاقِيَا
رِمَاكُم أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ بِحَيَّةٍ

أَلَا فَخْذُوا مِنْ نَاصِحِ بَنَصِيبِ
عَلَى حَدِّ حَامِي الظُّهْرِ غَيْرَ رَكُوبِ
فَإِنْ عَصَا مُوسَى بِكَفِّ خَصِيبِ
أَكُولِ لَحْيَاتِ الْبِلَادِ شَرِيبِ⁽³⁾

ولما فرغ منها قال: «إلا قلت: فباقي عصا موسى بكف خصيب فقال له: وهذا أحسن ولكن لم يقع لي»⁽⁴⁾.

(1) بيتيمة الدهر: 44 / 1.

(2) الشعراء العباسيون نقاداً: 114.

(3) ديوان أبي نواس: 366 - 367.

(4) أبو نواس في تاريخه وشعره ومبازله وعبثه ومجونه: 221 - 222.

ومما يعزز سلطة المتلقي ان يكون افق توقعه⁽¹⁾، واسعاً يمكنه من سد الثغرات وملء وملء الفراغات في النص لان النص الشعري يُوجّه إلى المتلقي الحاذق ذي الفهم الثاقب أكثر من غيره فعبارة الشعر – كما يراه ابن طباطبا - «ان يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»⁽²⁾. والفهم الثاقب لا شك سيتولد عنه ذوق ذوق وإحساس بالألفاظ وتناسبها واعتدالها بما يضمن الكشف عن المعنى المراد، وليس الكشف عن قافية البيت الشعري قبل النطق بها فحسب. ويشعر المتلقي «بشكل من اشكال فرح الكشف الذي يتشاطره المتلقي مع المبدع»⁽³⁾.

ويشعر بنوع من السلطة التي تبعث فيه انتعاشاً وسعادةً ويرضى عن نفسه لان النص جاء وفقاً لما توقعه، واطلق قدامة على هذه الحالة تسمية التوشيح⁽⁴⁾. واطلق عليها آخرون آخرون (الإرصاد) أو (التسهيم)⁽⁵⁾ وقد يكون الارصاد لفظياً أو معنوياً ومثال الارصاد اللفظي قول البحتري: (من الطويل)

أَحَلَّتْ دَمِي مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ، وَحَرَمَتْ
فَلَيْسَ الَّذِي حَلَلْتِهِ بِمُحَلِّلٍ
بَلَا سَبَبٍ يَوْمَ اللَّقَاءِ كَلَامِي
وَلَيْسَ الَّذِي حَرَمْتِهِ بِحَرَامٍ⁽⁶⁾

فما يكاد الشاعر ان يصل في البيت الثاني إلى كلمة (حرمته) حتى يسبقه المتلقي إلى كلمة (بحرام)، «فإذا كان الشعر على هذا التمثيل سَبَقَ السَّامِعَ إلى قوافيه قبل قوافيه قبل ان ينتهي إليها رواية، وربما سبق إلى اتمام مصراع منه»⁽⁷⁾.

ان السلطة التي يفرضها المتلقي في افق توقعه ليست قهرية على المبدع لكن يمكن تسميتها بسلطة الشريك يأخذ فيها المتلقي دوره في عملية إبداع الشعر وتوجيهه، لاسيما ان هناك نوع من التوازن بين ثقافة عامة ونقدية بما كان في عصرهم من معارف مختلفة⁽⁸⁾.

ولعل ابن المعتز الذي مثل سلطة من نوع مختلف جمع فيها سلطة المبدع والقارئ، الناقد فضلاً عن سلطته السياسية كونه من امراء بني العباس، بل انه بويع بالخلافة واقام يوماً وليلة لكنه خلع وقتل سنة (296هـ)⁽⁹⁾. فقد حاول ان يفرض نمطاً جديداً من الإبداع ألا وهو البديع فآلف فيه كتاباً بنفس الاسم كان منهجه فيه ميله إلى النقد الذاتي التأثيري وهو

(1) افق التوقع: هو الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجارب الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والادبية وما يطرأ لها من تغييرات وتحولات تكون لكل قارئ افقه الخاص أي معايير الخاصة التي يبني انسجام النص وتماسكه دليلاً أي يؤوله. ينظر نظرية التلقي: ياوس: 104 ؛ وينظر ظهور منظور المتلقي، مقال: 10/3 ؛ التلقي المنتج وافق التوقع: 1

(2) عيار الشعر: 19/1.

(3) التلقي والإبداع من رعدة السؤال إلى فرح الكشف: 5.

(4) ينظر نقد الشعر: 63/1.

(5) ينظر التعريف بهذين المصطلحين في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 7 وما بعدها..

(6) ديوان البحتري: 1996/3 - 1997.

(7) عيار الشعر: 213/1.

(8) ينظر الشعراء العباسيون نقاداً: 216.

(9) وفيات الاعيان: 76/3.

ما أشار إليه الدكتور احسان عباس بقوله: «وربما أدهشنا هذا اللون الجارف من الأحكام النقدية. ولكن سرعان ما تزول دهشتنا إذا تذكرنا أن ابن المعتز كان في منزلته الاجتماعية يمثل دور (الرعاية) والعطف على الحركة الأدبية، وليس من خُلُق (الراعي) ذي اليد العليا ان يتجاوز حدود المجاملة الاجتماعية اللائقة، كذلك فان ابن المعتز كان ذا مذهب شعري ذي سمات ذاتية خاصة، قد تحول بينه وبين تذوق الأشعار التي تباين مذهبه، فلجوءه إلى هذه التأثيرية يسبغ عليه صفة (سعة الصدر) في النقد، ويحميه من الاتهام بالتحيز لطريقته»⁽¹⁾. لذلك كان يرفع صوته باستحسان الحديث غير هيّاب من أنصار القديم لأنه حصل في العصر العباسي انفتاح على الثقافات الأجنبية والاحتكاك بها وترجمتها فظهر اناس ينتزعون إلى التجديد وكان ابن المعتز واحداً منهم.

وظهرت محاولات نقل افكار جديدة في صياغة قديمة وسعى ابن المعتز لتنمية هذا الاتجاه من خلال مذهب البديع الذي انتهى إلى أبي تمام. لكن محاولته - يقول الدكتور محمد مندور - «لم تنجح وهو - فيما يظهر - لم يكن مؤمناً بها ولا جاداً فيها ولا قادراً عليه بدليل انه لم يصدر عنها هو نفسه إلا في بعض الاحيان كما فعل في الخمریات مثلاً، واما مدائحه فقد قالها على نمط المدائح التقليدية من بكاء الديار إلى وصف الرحلة»⁽²⁾.

لذلك ظلت سلطة القارئ، الناقد فاعلة في رفض هذا الاتجاه الجديد كما ان الشعراء في القرن الثالث الهجري لم يقولوا افكاراً جديدة في صياغة قديمة بل حاولوا ان يقولوا افكاراً قديمة في صياغة جديدة وبخاصة عند أبي تمام الذي لم يكن قد جدد شيئاً في موضوعات الشعر، وانما تجددت المعاني في القرن الرابع والخامس الهجريين عند المتنبّي وابي العلاء⁽³⁾.

فلم يسلم من لجأ من الشعراء إلى هذا الأسلوب من طعنات سلطة القارئ، الناقد يقول الأمدي: «فتتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع واعتمدها ووشح شعره بها ووصفها في مواضعها، ثم لم يسلم مع ذلك من الطعن حتى قيل انه أول من أفسد الشعر، روى ذلك أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح، قال: سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم أتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خالٍ من بعض هذه الاصناف فسلك طريقاً وعرأ واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره وذهبت طلاوته ونشف ماؤه»^(*).

لكن تلك السلطة بدت اقل تأثيراً عندما اصطدمت بإبداع المتنبّي القوي ومن بعده أبو العلاء، فهما وان كانا معجبين منذ صغرهما بابي تمام وزخارفه البديعية لكنهما قد ظهرا في شخصيتهما باكبر من البديع والزخارف وظهرت عليهما سيماء الكبرياء للحضارة العربية

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 117/4.

(2) النقد المنهجي: 51.

(3) ينظر نفسه: 51.

(*) الموازنة: 17/1 - 18، نقول فسَدَ، وفسَدَ بالفتح والضم. وهو نقيض الصلاح ينظر لسان العرب: مادة (فسد)

الإسلامية⁽¹⁾. فكثيراء المتنبي لم تكن ترضي العنصر الأجنبي الذي انسرب إلى حكم الخلافة العباسية، ولم تكن ترضي الاخشيديين والارقاء الخصيان من امثال كافور، فراح هؤلاء يسخرون سلطاتهم للنيل من هذا الشاعر، ويرى الدكتور محمد علي أبو حمدة ان تلك العبقرية - والى يومنا هذا - تصطدم بمن لا يرضى عنها ولا يُسرُّ بها ويشير إلى ان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين كان يلوّح بلغة استشراقية انه يستنقل دم أبي الطيب المتنبي وذلك في كتابه عنه. بينما يفسر هذا الباحث حب طه حسين لظاهرة أبي العلاء بان سلطته كقارئ وناقد خفّت حدتها ضده تعاطفاً معه لأجل عاهة العمى المشتركة بينهما وليست تعاطفاً مع عبقريته الفذة⁽²⁾.

وقد تتداخل عناصر ومؤثرات بعيدة عن الجوانب الفنية في توجيه سلطة القارئ، الناقد توجيهها سلبياً فيحاول ان ينال من إبداع الشاعر لأسباب شخصية أو أسباب تتعلق بالشاعر ذاته وليس بفنه كالحب، أو البغض له، وقد أشار سهل بن هارون إلى قبيل ذلك عند الخطيب في علاقته مع المتلقي وكلامه ينطبق على الشاعر ايضاً حين قال: «فإذا كان الحب يعمي عن المساوي، فالْبُغْضُ ايضاً عن المحاسن، وليس يُعْرِفُ حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور إلا عالم حكيم، ومعتدل الاخلاط عليم، وإلا القويُّ المُتَّة، والوثيق العُدَّة، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر»⁽³⁾.

وان يضع قواعد لعملية التلقي المبنية على أصول فنية صحيحة تخدم العملية الإبداعية ولا تضرها، كما يجب على الناقد ان يعرف الحدود التي يمكن ان يلجأ داخل النص وهذه القضية وردت عند ابن طباطبا في عيار الشعر عندما نقل أقوالاً عن العلماء تجاوزوا فيها الحدود الخاصة بالمبدع إلى حدّ أن راحوا يقررون الغرض الذي يجب على المبدع الكتابة فيه وابن طباطبا لم يحل تلك الأقوال ولم يعترض عليها بل ذكرها على فرض ان لهم حق النقد والرد.

لكن هل يتضمن هذا الحق الولوج إلى العالم الخاص بظروف خروج النص لتمتد السطوة النقدية لتتال من التكوين الداخلي للعملية الإبداعية فتختار الزمان والمكان والمناسبة التي ينبغي ان يخرج فيها النص⁽⁴⁾. هذا كثير فيما يُعتقد فالتنص عند انبلاجه يتكاثف فيه التسلط على المبدع ويخرجه إلى زمن النص والنص وحده لأنه هو الموضع الذي تنكشف فيه الذات بكل أبعادها⁽⁵⁾. بينما في العصر العباسي وبسبب التحولات الكبرى التي شهدتها ظل القارئ، الناقد يفرض سلطة عيارية تطلب ابداعاً يمثل مفهوم القبيلة مع انها غابت في تحولات ذلك العصر لتخلي المكان لمفهوم الدولة فتكون تلك السلطة دافعاً يدفع الشاعر إلى مزيد من التمرد على الروح القبلية المفارقة لجسد حياته الجديدة⁽⁶⁾.

(1) ينظر عبد الله بن المعتز وكتاب البديع: 17.

(2) ينظر نفسه: 17 - 18.

(3) البيان والتبيين: 90/1.

(4) ينظر مكونات الإبداع: 108.

(5) فتنه المتخيل (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق): 111/2.

(6) ينظر مكونات الإبداع: 121.

ومع ان النقاد - ومنهم ابن طباطبا - قد اعطى لنفسه دور الرقيب الايدلوجي على المبدع لاداء وظيفته تجاه تراثه، ومجتمعه، وثقافته أمته، ورقبياً سلطوياً، نجد الوظيفة الإبداعية التوليدية للفكر والخيال والجمال واللغة، ورقبياً خاضعاً لذوقه الشخصي⁽¹⁾. إلا ان الأمر سيتخذ شكلاً آخر عندما تكون تلك السلطة النقدية تمتلك سلطة سياسية ايضاً فكان سيف الدولة إذا تأخر المتنبي عن مدحه شقَّ عليه ذلك وأكثر أذاه وأحضر من لا خير فيه وتقدم اليه بالتعرض له في مجلسه بما لا يحب فلا يجيب أبو الطيب احداً عن شيء فيزيد ذلك في غضب سيف الدولة وقويت النضرة بين الرجلين حتى إذا انشد الشاعر قصيدته المشهورة:

وَاحِرٌ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمْ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ⁽²⁾

اضطرب مجلس سيف الدولة فثارت حاشية الأمير وكاد الشاعر يهلك⁽³⁾. لاسيما إذا عرفنا بان الوزراء ايضاً - فضلاً عن الخفاء - قد كان لهم حظٌ وافر من العلوم والآداب فتسابقوا إلى اكتساب الشعراء واصطناعهم وكان يعزُّ عليهم ان يقدم إلى بلادهم شاعر مفلق أو أديب قصد بلاد فارس دون ان يقصدهم وينزل في ذراهم⁽⁴⁾، فالمتنبي عندما عندما قصد بلاد فارس فلم يُقَمَّ عند الوزير المهلبى أوغر ذلك صدره عليه وهو نفس السبب الذي حرَّضَ صاحب بين عباد على الوقوف للمتنبى بالمرصاد ومحاسبته على الهفوات الصغيرة والكبيرة فلو كان المتنبي قصدهما وانزلهما منزلة الأمراء في شعره لما كانا عَرَضاً به بهذا الشكل ولدافعا عنه بدلاً من اظهار مساوئه⁽⁵⁾.

وقال الشيخ البديعي «وكان أبو الفضل محمد بن الحسين بن العميد يسمع باخبار أبي الطيب، وكيف اشتهاره في الأقطار، وترفعه عن مدح الوزراء، وسمع انه خرج من مدينة السلام متوجهاً إلى بلاد فارس، وكان يخاف ان لا يمدحه، ويعامله معاملة المهلبى، فيتكزَّه من ذكره، ويُعرض عن سماع شعره... ثم يقول: وفي صفر سنة أربع وخمسين وثلاثمئة ورد على أبي الفضل بن العميد وهو بأرجان، فحسن موقعه منه، وانشده: ⁽⁶⁾ (*) (من الطويل)

بَادِ هَوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وَبُكَائِكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى⁽⁷⁾

(1) ينظر الكتابة الثانية و فاتحة المتعة: 149 (بتصرف).

(2) ديوان المتنبي (البرقوقي): 80/4.

(3) تنظر: حادثة ضرب سيف الدولة للمتنبى: في الصبح المنبى عن حشية المتنبي: 67/1 .

(4) ينظر أبو الطيب المتنبي حياته وخلق وشعره واسلوبه: 99.

(5) ينظر نفسه: 99.

(6) الصبح المنبى عن حشية المتنبي: 183 - 184 .

(*) وجاء في شرح ديوان المتنبي ان الخطيب التبريزي ذكر ان المتنبي لما قصد مصر ومدح كافوراً مدح الوزير ابا الفضل جعفر بن الفرات بقصيدة وكانت احدى قوافيها جعفرًا فلما لم يرضه صرفها عنه ولم ينشده اياها فلما قصد ابن العميد حول القصيدة اليه وحذف منها لفظ جعفرًا وجعل ابن العميد مكان ابن الفرات، ينظر شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 265/2 الهامش.

(7) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 264/2.

إذ يقول الشاعر مخاطباً نفسه سواء أصبحت أم لم تصبح فان هواك ظاهر للناس وكذلك بكاؤك غير خاف على الناس أجرى دمعك أم لم يجر لان نغمة الحزن في صوت المحب تفضح ذلك وجاء في الديوان «قال بعض الشراح: وبكائك: عطف على الضمير في قوله صبرت، تقديره صبرت وصبر بكاؤك فلم يجز دمعك أو لم تصبح فجرى، هذا وقد قيل للمتنبى خالفت في هذا البيت بين سبك المصراعين فوضعت في المصراع الأول إيجاباً بعد نفي، وفي الثاني نفياً بعد إيجاب، فقال لئن كنت خالفت بينهما من حيث اللفظ فقد وفقت بينهما من حيث المعنى. وذلك أن من صبر لم يجر دمعاً، ومن لم يصبر جرى دمعاً: يعني أنه أراد: صبرت فلم يجر دمعك أو لم تصبح فيجري... وقوله لم تصبح: أراد تصبحن - بنون التوكيد الخفيفة - فأبدلها ألفاً»⁽¹⁾.

وليس من طبع المتنبي انه عندما نظم قصيدة أخرى لابن العميد يهنئه فيها بالنيروز راح يعتذر اليه ويشير إلى ما ابداه من انتقادات على قصيدته الأولى. قال: (من الخفيف)

هَلْ لِعُذْرِي عِنْدَ الْهُمَامِ أَبِي الْفَضْلِ	لَقَبُولٍ سَوَادُ عَيْنِي مِدَادُهُ
أَنَا مِنْ شِدَّةِ الْخِيَاءِ عَلِيلٌ	مَكْرُمَاتُ الْمُعْلَاهِ عُودُهُ
مَا كَفَانِي تَقْصِيرُ مَا قُلْتُ فِيهِ	عَنْ عُلَاهُ حَتَّى تَنَاهَا انْتِقَادُهُ
إِنِّي أَصِيدُ الْبُزَاةَ وَلَكِنْ	نَّ أَجَلَ النُّجُومِ لَا اصْطَادُهُ
رَبِّ مَا لَا يَعْبُرُ الْفُظَّ عَنْهُ	وَالَّذِي يُضْمِرُ الْفُؤَادَ اعْتِقَادُهُ ⁽²⁾

واضح ان المتنبي ما كانت لتخرج منه مثل هذه المعاني الإعتذارية والاعتراف بالذنوب والتقصير إلا انه كانت امام سلطات عديدة لعل اكثرها تأثيراً في - رأي الكاتب - هي سلطته النقدية لان ابن العميد كان ممن لهم ذكر عاطر في الأدب والنقد فضلاً علمه بالسياسة وفضائله الأخرى⁽³⁾.

أو ربما اكتشف بجنكته ما دأب عليه المتنبي عندما يكون مضطراً إلى المديح بان يضمن مديحه هجاء خفياً لا يدركه إلا العارف البصير بصناعة الشعر وطرائفه ومصادق ذلك ان صاحب كتاب (الصبح المنبي) أورد خبراً عن تنازع ندماء ابن العميد في احد الأبيات من قصيدته الرائية - تلك التي نقدها ابن العميد وهو قول المتنبي: (من الكامل)

وَتَرَى الْفَضِيلَةَ لَا تَرُدُّ فَضِيلَةَ الشَّمْسِ تَشْرِيقُ وَالسَّحَابَ كَنَهْوَ⁽⁴⁾

(1) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 265/2 الهامش..

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 154/2 - 156.

(3) اخلاق الوزيرين: 82 - 83.

(4) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 279/2 والكنهور من السحاب المترابك الثمين. ينظر لسان العرب:

العرب: مادة (كنر).

فقال ابن العميد: «اثبتوه حتى أتأمله، فأثبت البيت، ووضع بين يديه، فأطرق ملياً يفكر فيه، ثم قال: هذا يعطلنا عن المهم، وما كان الرجل يدري ما يقول»⁽¹⁾. فالظاهر من البيت ان الباكية التي ورد ذكرها في البيت السابق لهذا البيت⁽²⁾. «تري إن هذه الباكية الفضيلة عندك لا ترد ضدها من الفضائل على ما عهدنا في المتضادين، ثم فسر ذلك فقال: يريك الشمس مشرقة والسحاب كنهورا: أي يريك الممدوح في حال واحدة هذين المتضادين؛ فوجهه كالشمس إضاءة ونائله كالسحاب الكنهور فيضاً، فقد اجتمعا في وقت واحد، مع ان السحاب الكنهور في الحقيقة يستر الشمس فلا يجتمعان، والمراد انه يتدفق بالسؤال ويبتلع عند السؤال»⁽³⁾.

لكن ما قاله ابن العميد معلقاً على هذا البيت يجعلنا نعتقد بوجود معنى آخر وهو ما لم يشأ ابن العميد ان يكشفه وتغاضى عنه بما يشبه التنازل عن سلطته فمتى يمكن ان يتنازل القارئ، الناقد عن تلك السلطة؟

يرى الكاتب ان السبب الأول: هو شبيه هذه الحالة عندما يكتشف الناقد في العمل ما لا يسره فيحاول طمسه وعدم اظهاره، والسبب الثاني: عندما يكون العمل الشعري واضح المعالم يبوح باسرارهِ دون عناء، احادي الفكرة لا يجد الناقد ما يشدُّه اليه كونه بارداً لا يثير فكرة البحث والتمحيص في ذهنه فيعزف عنه؛ لان علة القراءة ان تكتشف في النص ما لا يكتشفه بذاته. اما السبب الثالث: فهو ان يميل الشاعر إلى الغموض والإخفاء والمخاتلة إلى أبعد الحدود التي يصعب معها فك رموز النص فلا يمكن قراءته والنص إن لم يقرأ فهو نصٌ ميت.

لذلك نجد كثيراً من النصوص القديمة والحديثة لم تطلها أقلام النقاد، بينما نجد نصوصاً أنتجت تفاعلات لدى القراء والنقاد، مع اتصافها ببعض الغموض أو لجوء المبدع فيها إلى بعض أساليب الخداع لكنه خداع يغري الآخرين بالقراءة. وعندها يجد الناقد فرصته لآعمال الفكر وانتاج المعرفة وتكمن أهمية النصوص الشعرية في الفرصة التي يتيحها للبحث والتنقيب فيه لذلك فان كثيراً من النقاد لا يهتمون بما هو ظاهر على سطح النص، وإنما الغوص فيه لاستخراج لآلئه وابرار ما هو مسكوت عنه ومثل هكذا نصوص عميقة الغور هي التي يمكن ان تصنف ضمن اعمال الإبداع لأنها تُقرأ بقراءات عديدة لآلاف المرات وتبقى خالدة في الأذهان، اما سلطة الناقد فانها غير قادرة على تحديد وظيفة المبدع؛ لان تلك الوظيفة جهاز تسوسه أطراف عدة بعضها يمنحه المرونة وبعضها يكون

(1) الصبح المنبي عن حاشيه المتنبي: 153.

(2) وهو قوله: (من الكامل).

يَا لَيْتَ بَاكِیةً شَجَانِي دَمْعُهَا نَظَرْتُ إِلَيْكَ كَمَا نَظَرْتُ فَتَعِزِّرَا

ينظر شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 278/2.

(3) نفسه: 279/2 (الهامش).

معه أكثر قسوة ليكون إبداعه مزيجاً من التلبّيات الخاصة التي تستند عليها السلطة العامة والسلطة الخاصة وفق تعايش متبادل بينهما⁽¹⁾.

لذا فالواجب على القارئ، الناقد ان لا يتمادى في استخدام سلطته ضد المبدع وعليه ان يدرك حقيقة العملية الإبداعية – لاسيما في الشعر – لأنها تحركها الموهبة والفرحة فلا يمكن معها فرض إملاءات على نمط الشاعر الإبداعي وإلا فانه سيكون مضطراً إلى التمرد على تلك السلطة لينطلق في عوالمه الإبداعية بلا قيود.

المبحث الثاني: سلطة الذات

ان مبحث الذات دقيق ورهاناته شائكة متشعبة، فهو في التراث النقدي القديم مغمور وتكاد الكلمات حوله في معاجم الاصطلاحات تدور على نفسها⁽²⁾. ولا نظفر منها باكثر مما ورد عند الشريف الجرجاني في شرح الموافق من حدّ للذات بانها الشيء القائم بنفسه أو قوله في التعريفات ان «الذاتي لكل شيء ما يخصه ويميزه عن جميع ما عداه»⁽³⁾ وتقدم الفلسفة الذات على انها الماهية والجوهر والموضوع وحقيقة الوجود المطلقة⁽⁴⁾.

بيد اننا نجد تلك الذات قدمت نفسها في العصر العباسي على انها الوعي الجديد لمتغيرات الحياة التي انفرد بها الشاعر آنذاك بوصفها استجابة حضارية للقفز على الواقع وتحليله كونه سمة الشاعر المتفردة فهو يرفض الأشياء ويتكيف مع نفسه ويبرزها على انها السلطان الذي لا يفرط باي فرصة لمواجهة الآخر⁽⁵⁾. وهي خلاف الموضوع المدرك وينظر اليها من وجهين: الأول: يؤكد الخصوصية التي تميز هذه الذات من سواها، والثاني: يؤكد طبيعة علاقتها مع غيرها من الذوات الأخرى وكذلك علاقتها بالقيم الاجتماعية السائدة، وللذات سلطة تفرض نفسها من اجل التعبير عن هذه الخصوصية في الشعر لاطهار خفايا المبدع وهو يخوض تجربته الإبداعية وتشرکه في سلسلة من المجالات المغناطيسية المجتذبة لاشكال من السلطة الدافعة للإخراج الإبداعي ووقوع المبدع تحت سلطتها وهو ما يدفعه إلى قول الشعر وجريانه على لسانه في المقام الأول⁽⁶⁾.

بينما يرى د. ماجد موريس ان الإبداع يعتمد على الحدس الذي هو حالة يتم فيها تجاوز حدود الذات والمكان والزمان وهو ما اسماه ب (مثلث القهر) إذ تتألق البصيرة فتلتقط تلك الوصفة المبدعة فقهر الذات هو قهر مغزاه كون الذات إطاراً لافكاك من ممارسة الوجود من خلالها، وقهر المكان هو قهر أت من كل ما هو كائن حولنا ويرمي إلى تحديد مساحة أو كثافة وجودنا في اللحظة، وقهر الزمان قهر يحتمه كون الذات الكائنة في جزء

(1) ينظر مكونات الإبداع: 123.

(2) مثل: الحقيقة، الماهية، الجوهر، العرض، الذات، الصفات، النفس، الشخصية.....

(3) كتاب التعريفات: 107.

(4) ينظر طريق الفيلسوف: 121.

(5) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 133.

(6) ينظر مكونات الإبداع: 67.

من المكان هي حدث مؤقت على محور سابق عليها لاحق بها وهو محور الزمان⁽¹⁾. إذ يمكن القول ان الذات، والمكان، والزمان جميعاً تمتلك شرعية لا يمكن تجاهلها لأنها ذات سلطان، وهكذا فان الإبداع على وفق (مثلث القهر) هو تجاوز لقهر الذات لأنه اخراج ذات من ذات لان حدّ الذات حدّ رئيسي من حدود السلطة يتم التعامل معه بضوء الفكر السائد على وفق ثلاث ممارسات: الخضوع، أو التدمير، أو التجاوز وإذا كان من المتعارف عليه ان الإبداع هو الخروج عن المألوف أو عن حدود السلطة أو الخضوع لها، فانه ليس كل خروج عن حدود السلطة إبداعاً، ومن ثم فتدمير الحدود كذلك ليس إبداعاً، فالتدمير يخرج عن الشرعية بدون سلطان، وعلى هذا فالتجاوز هو الذي يحقق الإبداع لأنه يخرج عن حدود السلطة بالاستناد الى شرعيتها معتمداً على عناصر الترويض الممكنة⁽²⁾.

ان سلطة الذات تفرض على الشاعر حتى طريقة إبداعه واتخاذ أسلوبه الخاص ومن هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل نفسه»⁽³⁾ أي ان اسلوب الشاعر هو حصيلة عمليات ذهنية وثقافية ومعرفية ينتج عنها الإبداع الشعري الذي يمثل بصمة يعرف الشاعر بها.

ويرى ادونيس ان «ذات الشاعر هي حقيقته وهويته الشخصية»⁽⁴⁾. وقدما قال ابن طباطبا: «اعلم ان العرب اودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما احاطت به معرفتها وادركه عيانها ومرت به تجاربها»⁽⁵⁾. فالمعرفة هنا استقرت في الذات والادراك عبر الذات والتجارب وديعة في الذات. وما الشعر إلا استجابة لتسلط مخزون ذاتي قابع في (أنا) المبدع عبر قنوات الإدراك وثرارات النفس وتمخض التجارب⁽⁶⁾. حتى ان عملية التواصل التي تقتضي وجود ثلاثة اطراف – والتي لا يمكن ان تتم إذا اختلفت هذه المعادلة – احياناً ما يكون الباث فيها هو المستقبل وذلك في الحديث الذاتي (المونولوج)⁽⁷⁾.

لقد كان الشاعر العباسي حريصاً على تغيير الواقع (الأخر) الذي لا يحقق له وجوده في الحياة وبذلك تتجسد في الشاعر همومه وهموم عصره فهو يريد ان يصنع لنفسه مكانة في الحياة من خلال تعبيره عن ذاته⁽⁸⁾، لأنه إذا «كان التعبير عن الانفعال شكلاً من اشكال التعبير عن الذات فان استثارة الانفعال من الآخرين – لا شك – شكل آخر من أشكال التعبير عن الذات»⁽⁹⁾، وحديث الذات لا يمكن فصله عن الآخر لان المبدع يحتاج إلى رأي الآخر ووجهة نظره من اجل أن يُقيم عمله من خلال انطباعات المتلقي، الذي سيكون اشبه بالمرأة التي يرى فيها المبدع نفسه.

(1) ينظر سيكولوجيا القهر والإبداع: 23 وما بعدها ؛ وينظر السلطة والإبداع: 3.

(2) ينظر سيكولوجيا القهر والإبداع: 3 – 4.

(3) مقدمة في النقد الأدبي: 312.

(4) ينظر الثابت والمتحول: 14/4.

(5) عيار الشعر: 15.

(6) ينظر الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب: 183.

(7) ينظر الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب: 183.

(8) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 134.

(9) خمسة مداخل في النقد الأدبي: 89.

وعملية الوصول إلى الذات ليست سهلة، فالمبدع يشعر بثقل المسؤولية التي يؤمن أنها أحد أهم جوانب شخصيته وقد يذهب بعضهم إلى الاعتقاد بأن تلك مسوغ وجوده ويصل الأمر لدى بعض المبدعين إلى حد أنه يعد نفسه رسول مهمة اختير لها وهو ما يجعله يشعر بصورة دائماً تقريباً أنه يرفع فوق كتفيه وفي عقله حملاً ثقيلاً يحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل ما يجعل الحياة في نظر الإنسان البسيط جديرة بأن يحيها، لاسيما أن دروب التعبير الفني ليست سهلة دائماً فهي غالباً ما تكون صعبة ومتشعبة⁽¹⁾. ولكن في الوقت ذاته فإن الإبداع يكون وسيلة للتخلص من التوتر ويرى العالم الروسي (الكسندر يوتيبيا)، أن ما يدفع المبدع إلى الكتابة هو رغبته الذاتية في التخلص من التوتر ومن عبء الشحنة العاطفية التي لا تطاق إذ يرى أن الكاتب يحتاج إلى البوح بما امتلأت به نفسه كما يحتاج الطفل والمرأة إلى البكاء⁽²⁾.

ولعل هذا ما جعل النقاد الأوائل يروون في كتبهم حكاية (جرير) الشاعر الأموي المعروف وقصيدته الدامغة عندما غضب من الراعي النميري تلك الغضبة التي أرجعته إلى منزلة عند امرأة من كليب، فبات في غُليّة لها وهي في سفلى دارها فقالت المرأة تصف حالة: فبات ليلته لا ينام، يتردد في البيت، حتى ظننت أنه عرض له جنبيّ أو سنج له بلاء حتى فتح له فقال قصيدته المعروفة⁽³⁾. (من الوافر)

أَقْلِي الْيَوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَا وَقَوْلِي إِنَّ أَصَابْتُ لَقَدْ أَصَابَا
إِذَا غَضِبْتُ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ حَسِبْتُ النَّاسَ كُلَّهُمُ غَضَابَا⁽⁴⁾

وفي العصر العباسي وعندما لم يستطع الشاعر أن يرضى بالواقع أو يستسلم له أو يصبر عليه، راحت سلطة الذات تفرض على الشاعر أن يرفض هذا الواقع ويتمرد عليه فهذا بشار بن برد وقد ذاق مرارة الألم وقهر الحرمان وعاش في عزلة نفسية فاذا هو عابث مستهتر لا يرضى عن شيء وهو موقف غاية في الصعوبة والتعقيد، موقف الإنسان حين يجد نفسه فجأة وقد تجرد من كل قيمة ومن كل رابطة حميمية تربطه بالناس والحياة فلن يكون أمامه والحالة هذه إلا اختياره الذاتي المحض النابع من موقف حرٍ يختاره⁽⁵⁾. حتى لا يستسلم لليأس وإنما يتشبث بالأمل لذلك فقد استعاض بشار عن هذا الشعور الذي كان ينتابه ويثقل عليه وهو احساسه بالعجز وشعوره بضعة الأصل، وبالتعالى والرفض والتمرد على الناس والحياة فإذا هوجم في نسبه راح يبحث عن مصدر للفخر بمجده التالد ونسبته إلى الفرس وأخذ يفيض على نفسه من الصفات ويعوض شعوره بالنقص أو العيب أو القصور⁽⁶⁾.

(1) ينظر التجربة الإبداعية: 76.

(2) نقلاً عن مسألة الإبداع والتلقي (الكاتب، النص، القارئ): 92.

(3) تنظر القصة في طبقات فحول الشعراء: 437/2.

(4) شرح ديوان جرير: 64/1.

(5) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 117.

(6) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 109.

يقول: (من المتقارب)

وَنَبُئْتُ قَوْمًا بِهِمْ جَنَّةٌ
أَلَا أَيُّهَا السَّائِلِي جَاهِدًا
نَمْتُ فِي الْكِرَامِ بَنِي عَامِرٍ

يقولون: من ذا؟ وَكُنْتُ الْعَلَمُ
لِيُغْرِفَنِي؟ أَنَا أَنْفُ الْكِرَمِ
فُرُوعِي وَأَصْلِي قُرَيْشُ الْعَجَمِ⁽¹⁾

فالعامل الفني ليس مقطوع الصلة عن المبدع وخصائصه النفسية والبيئة الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها ولربما كانت الاتكاء على النص أو العمل مقيداً في تحليل الأعماق اللاشعورية للمبدع، لذا فإن الانتقال من العمل إلى مبدعه أفضل من أقصائه لأنه يفسح المجال لاكتشاف ما يجمع المبدع بالمتلقي أو ما يجعل المنتج الفني وتذوقه قابلين للفهم⁽²⁾. للفهم⁽²⁾. لاسيما وأن السيكلوجية الحديثة للاتصال والإبداع ترى بانه مهما كان جنس العمل العمل الفني وانتمائه لا يمكن تحريره من تعلقه بمبدعه أولاً ثم متلقيه ثانياً⁽³⁾.

فمن الشعراء المبدعين من قرر ان يبقى في قلب المعاناة حتى يظل خلاقاً ولعل هذا ما شكّل جزءاً من مأساة أبي نواس وقدره الذي لم يستطع ان يحدد عنه بل ظل متمسكاً به طوال حياته ومع كون هذه الظاهرة جزءاً من مأساة الشاعر إلا انها في ذات الوقت جزء من نشوته المتكررة التي لا يرى في الحياة نشوة تضاهيها وهي التي تجعل الشاعر اغنى واحفل من حياة بقية الناس، معنى هذا ان الشاعر لم يكن يصدر في شعره من الأشياء أو الصور التي يرصدها ويصفها عن طريق التأمل الذهني أو العقلي بل هو يرفض كل موقف أو تجربة أو حتى معرفة لا تتبع عنده من معاناة ذاتية فكل ما يصوره من أشياء أو يتناوله من موضوعات لا تبقى موضوعات خارجية بل تتحول عند الشاعر اولا إلى تجربة ذاتية شخصية أو إلى رؤية وجدانية حين يخلع على الأشياء صورته الخاصة لها ولا يكفي ان تتم الوحدة بين الذات والموضوع بل لا بد ان يتعانقا فيما يشبه التألف الكامل⁽⁴⁾.

فاذا كان دأب الشعراء ان يرعوا العهود ويذكروا بالودّ من كانت له معهم مواعيق أو ربطتهم به علاقة – ايا كان نوعها في الماضي فان ابا نواس يتمرد على ذلك الماضي ويحاول الانطلاق تشوبه رغبة عارمة في تغيير واقعه يقول فرحاً بما ناله من حرية في بغداد بعد انتقاله إليها من البصرة التي لم يحفظ لها ولا لأهلها عهد الولاء ولم تربطه بها عاطفة حب الوطن مع انه ولد بها وفي ربوعها كانت ملاعب صباه: (من الهزج)

أَيَا مَنْ كُنْتُ بِالْبَصْرِ
وَمَنْ كَانُوا مَوَالِي
وَمَنْ قَدْ كُنْتُ أَرْعَاهُ
وَإِنْ مَوْلَى وَإِنْ صَدًّا
وَإِنْ مَوْلَى وَإِنْ صَدًّا
وَإِنْ مَوْلَى وَإِنْ صَدًّا

(1) ديوان بشار بن برد (عاشور): 178/4 - 179.

(2) ينظر مكونات الإبداع: 68.

(3) ينظر الذاتية والتذوق والتأثرية فعالية اساسية في النقد الأدبي القديم والحديث: د. احمد علي دهمان، (دراسة) مجلة الموفق الأدبي مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 459 - 460، السنة 39، 2009م: 9

(4) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 190 - 191.

فَأَنْتُمْ أَنْتُمْ جَدًّا
فَمَا نَزَعَى لَكُمْ عَهْدًا⁽¹⁾

شَرِينًا مَاءً بَغْدَادَ
فَلَا تَزْعُوا لَنَا عَهْدًا

واضح ان تأثير الحاضر كان اقوى على الشاعر من ماضيه فهو اقرب إلى روحه الراضية للاستسلام كما هو اقرب إلى نفسه الطامحة إلى تحقيق الذات لذلك فهو يلغي كل الالتزامات الاخلاقية مع الآخرين وينصاع لسلطة ذاته حسب ولا شيء سواها. يقول الدكتور محمد زكي العشماوي: «ونحن لا نبالغ إذا قلنا: ان كمال الاتصال بالاشياء على النحو الذي ذكرنا وتحقيق هذا التآلف بين الداخل والخارج هو شرط اساسي عند أبي نواس للخلق والإبداع»⁽²⁾. ان علاقة النص الشعري بذاتيه صاحبه مدعاة للنظر في حياة هذا المبدع وما يرتبط بها من احداث اجتماعية وتاريخية وثقافية ونفسية لان هذه العوامل منفردة أو مجتمعة ستفرض سلطة ذات لا بد ان تظهر في ثنايا نصه وتبقى تبت في دقات من حياة هذا المؤلف الذي اعلن (رولان بارت) موته بعد انجازه العمل الإبداعي⁽³⁾.

ولا يتفق الكاتب مع هذا الاعلان كما يرى أن ما يمكن تسميته نظرية التأثير تلك التي تلغي الثنائية بين الذات والموضوع لصالح التفاعل والالتحام بينهما هي ما يمكن ان تشكل اساساً لنظرية التلقي التي تضمن التواصل بين المبدع والمتلقي بأفضل اشكاله. لذلك فان ابا نواس نجح في خلق عالمه بتوأمه الذاتي مع الأشياء انه عالم من خلق الشاعر وحده يسيطر عليه ويخضع فيه كل شيء لسلطانه ومن هنا جاءت ازمة الشاعر الحقيقية، وهي ازمة من التوتر الشديد الناشئ من الصراع الحاد بين العالم الخارجي وما يتطلبه من متطلبات ترضي المجتمع والناس وتخضع للنظم والقوانين والعادات التي يفرضها المجتمع بلا هوادة وبين حاجة الشاعر النفسية التي تشكل وحدها عالمه الذي يرتضيه. وهذه الازمة لا تنفجر عنده إلا بالاستجابة لعالمه الداخلي حين ينتصر على ما عداه وحين لا تسمع اذن الشاعر غير الصوت النابع من داخله ولا يستجيب إلا له وفي هذا يكون التناقض والحل: التناقض بين الداخل والخارج ثم الحل بالانتصار للذات والبدء بها⁽⁴⁾.

وقد حدد الشاعر موقفه بصراحة تامة من هذه القضية قائلا: (من البسيط)
ما لي وللناس، كم يلحونني سَفْهاً ديني لِنَفْسِي، ودينُ النَّاسِ لِلنَّاسِ⁽⁵⁾
ان موقف أبي نواس الراض للاستسلام يدفعه إلى التمرد على الاشكال التي فرضتها التقاليد التي جعلت الاولوية للمجتمع ووضعت الفرد بكل نزعاته ورغباته وطموحه في المرتبة الثانية، إذ يكون الفرد ملزماً بالحفاظ على الكيان الاجتماعي الثابت والالتزام

(1) ديوان أبي نواس: 412 - 413.

(2) موقف الشعر من الفن والحياة: 191.

(3) ينظر درس السيمولوجيا: 81.

(4) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 191 - 192.

(5) ديوان أبي نواس: 210.

بالطاعة للتقاليد. اما أبو نواس فله موقف آخر، انه يضع الشخصية الإنسانية التي تنبع من الذات الفردية التي يحددها الفنان لنفسه يضعها فوق كل شيء بل يحاول ان يرغم المجتمع على تقبل وفهم ما يصدر عن الذات الشخصية أو الفردية من رغبات ومن اخيلة ورؤى أو مواقف يجيش بها صدر الفرد حتى يتحقق بذلك التغيير الذي يتطلع إليه ويتمناه لمجتمعه ان ابا نواس يؤمن بالحب بوصفه غاية مثلى تحقق السعادة، والنشوة وتغدق على الحياة المتعة والغبطة وتبعث في الإنسان العافية الروحية وترد إليه البهجة المفقدة أو الضائعة وتجعله اقرب ما يكون من لحظات الصدق النادرة⁽¹⁾. يقول: (من المجتث)

فالحبُّ فـوقـي سـحـابٌ	والحُبُّ تَحْتـي سـيـوُلُ
فـذا يـسـيـرُ بـرجـلـي	وذا عـلـى هـطـيـوُلُ
ولـلـصـِّ بـابـة حـوـلي	مـديـنة وقـبـيـلُ
ولـيـس حـوـلي إلـا	رـيـاح حـبِّ تـجـوُلُ ⁽²⁾

ويتباين اثر سلطة الذات من شاعر لآخر ويظهر ذلك واضحاً من قوة الشعر وضعفه بين غرض وآخر حتى عند الشاعر نفسه. فابن الرومي – مثلاً – في شعره التكسبي أو الذي نظمته للمجاملة كان ضعيفاً لا يرقى إلى تلك الاشعار التي يعبر فيها عن ذاته ونفسه، مع ان سلطة الذات لا تعني بالضرورة الكتابة في امر شخصي فتورة الزنج مصيبة تأثر بها عامة المسلمين، فما كان من ابن الرومي إلا ان يعبر تعبيراً صادقاً عنها فراح يصور فصولها ويمدح (الموفق) اخا (المعتمد) الذي استطاع القضاء عليها بعدما استمرت خمسة عشر عاماً⁽³⁾.

فابدع ابن الرومي قصيدته التي رثى فيها البصرة وان رثاءه لها من خلال احساسه الذاتي بعظم الفاجعة التي اصابتها واصابت أهلها إذ قال في ذلك: (من الحفيف)

ذادَ عَن مُقَلَّتَيَّ لَذِيذَ الْمَنَامِ	شُغِلْهَا عَنْهُ بِالذُّمُوعِ السِّبْجَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِّنْ بَعْدِهَا حَلٌّ بِالْبَصْرِ	رَّةٌ مِّنْ تَلَكُّمِ الْهَنَآتِ الْعِظَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِّنْ بَعْدِ مَا انْتَهَكَ الزَّيْنُ	حُجَّ جَهَاراً مَحَارِمَ الْإِسْلَامِ ⁽⁴⁾

كذلك فان مديحه للموفق كان عرفاناً بالفضل واحقاقاً للحق وليس مديح مجاملة أو تكسب، فقد فرضت سلطة الذات فروضها على الشاعر فلم يستطع إلا ان يلبي بهذه القصيدة الرائعة.

واذا كان الفعل القولي في جملة ذاتياً، فليس ثمة من خطاب في مأمن من سلطة الذات وان اختلفت القرائن الدالة عليه وهي متحققة وان تفاوتت على قدر تحقق الاختيار في

(1) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 193 – 194.

(2) ديوان أبي نواس: 295.

(3) ينظر صورة ابن رومي من شعره: 2.

(4) ديوان ابن الرومي: 2377/6.

الخطاب وليس جريان ضمير الانا شرط لازم الوجود لجلائها⁽¹⁾. كما ان كل وحدة تعبيرية تعبيرية هي وحدة ذاتية في وجه من وجوها، ان في صور تكرارها أو نظام توليفها أو بما تشير عند التقبل من ردود فعل مختلفة⁽²⁾.

ان ردود فعل القراء عند الأثر الواحد تختلف من عصر إلى عصر ولذلك يتفاوت وعيهم بمسألة الذات في الأثر الأدبي فالبحتري مثلاً تخير الوحدات الدالة على الصبابة – وهو تصرف استحسنته الأمدي – لما جرى فيه من «الألفاظ المختلفة في المعاني المشتركة»⁽³⁾. وكثيراً ما اقتربت صور الصبابة عند البحتري من الدموع. يقول: (من الكامل)

إِنَّ الدَّمُوعَ هِيَ الصَّبَابَةُ فَاطْرَحَ بَعْضَ الصَّبَابَةِ تَسْتَرِحَ بِهِمُولَهَا⁽⁴⁾

إذ يرى الأمدي «ان الصبابة – وهي رقة الشوق – تتحل مع الدمع وتمضي بمضيها»⁽⁵⁾ وهو مذهب في التفسير يلتمس مسوغاً للاختيار إلا ان يذهل عما في توليف الكلمات من افصاح عن الذات وجلاء لتجربتها الخاصة⁽⁶⁾. وقد تكون سلطة الذات قوية تجعل ابداع الشاعر يوحي بتلك القوة والتماسك وقد يكون قلقاً يكشف عن تشتت الذات ونزوحها شرقاً وغرباً، يقول البحتري: (من الوافر)

تَقَاذَفَ بِي بِلَادٌ عَنْ بِلَادِي كَأَنِّي بَيْنَهَا خَبَرٌ شَرُودُ⁽⁷⁾

فالمكان قلقٌ قلقٌ ذات الشاعر المتشنته النازحة التي تجوب آفاق الأرض⁽⁸⁾. وليس بالضرورة ان تعرف الذات دائماً ب (الأننا) أي بما يعرضه الشاعر من احوال نفسه واطوارها ومذهبها القيمي فقد تُعرَف في صيغة المتكلم الجمع (نحن) بصورة سعي الإنسان إلى ترويض النفس ودعوتها إلى مصالحة الدهر الجائر. يقول البحتري: (من البسيط)

نَسْعَى، وَأَيْسَرُ هَذَا السَّعْيِ يَكْفِينَا لَوْ لَا تَكَلَّفْنَا مَا لَيْسَ يَغْنِيَنَا نُرُوضُ أَنْفُسَنَا أَقْصَى رِيَاضَتِهَا عَلَى مَوَاتِنَا دَهْرٍ لَا يَوَاتِنُنَا⁽⁹⁾

ان سلطة الذات تتحسر بعض الانحسار لصالح المجموعة في هذا الضرب من الاسناد وكثيراً ما فعل البحتري ذلك لجعل المتكلم المفرد صوتاً للجماعة أو انخراطه منها

(1) القول لـ (الأوريكيوني) نقلاً عن في مسألة الذات واصولها في ديوان البحتري، احمد حيزم: 4.

(2) نفسه: 4.

(3) الموازنة: 73/2.

(4) ديوان البحتري: 1767/3.

(5) الموازنة: 23/2.

(6) في مسألة الذات واصولها في ديوان البحتري: 5.

(7) ديوان البحتري: 580/1.

(8) في مسألة الذات واصولها في ديوان البحتري: 9.

(9) ديوان البحتري: 2187/4.

ليصطفي من تجربة الجماعة قيمة يخبر عنها المتكلم المفرد الفعل المسند إلى المتكلم المفرد فعل تجربة وهو سبيل إلى الذات وسبيل الذات إلى كينونتها⁽¹⁾.

ان الاستجابة لسلطة الذات يعين الشاعر على إبداع النصوص الشعرية كما انه «تفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية»⁽²⁾. وهو ما يمكن ملاحظته في الشعر العباسي العباسي بوضوح إذ يمثل إبداع كثير من الشعراء ترجمة للوعي الذاتي لهم فظهور الانا بكثافة في شعر المتنبي مثلاً يوحي بمحاولته احداث التوازن مع الآخر بل التفوق عليه. فاننا إذا ما نظرنا إلى شعر المتنبي وموقفه من سيف الدولة في ضوء نظرية (جيرار) في الرغبة المثالية واحتذاء الغير التي عرضها في كتابه (الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية) فهو يرى ان الإنسان لا يخلق رغبته بمعنى انها لا تتبع من ذاته ولكن الرغبات دائماً مستعارة من الآخرين شيء اشبه (بالاصل والصورة) فكل واحد منا صورة للآخر الذي يوحي لنا برغباتنا وهذا الآخر هو ما يطلق عليه (جيرار) الوسيط فعنده انه – باستثناء حاجتنا العضوية الخالصة كالجوع والعطش – فكل رغباتنا مستعارة من الآخر⁽³⁾.

فللمحاكاة اهمية كبرى في الحياة النفسية وقد اعترف علم النفس بها منذ امد طويل لكنه قصر اثرها على القشرة العليا من الشخصية أو (الانا العميقة) ويمكن تمثيل ذلك بمثلث له رؤوس ثلاثة هي الذات (الإنسان والراغب)، والموضوع (الشيء المرغوب)، والوسيط (الآخر الذي يملئ على الإنسان الرغبة أو يدفعه اليها)⁽⁴⁾.

ولعل المتنبي في «ثنائا شعره كله يحتضن ذاته ويناجيها وهو يحاورها بنبرة من العبادة، ان شعره كتاب في عظمة الشخص الإنسانية عظمة يسيرها طموح وجدل مستمر بين آماله وواقعه، طموح لا ينتهي عند غاية»⁽⁵⁾. وكأنه لفرط ما يحمله من اعباء تجاه ذاته ذاته ومجتمعه فان نفسه بها أنف ان تسكن اللحم والعظماء. فهو القائل: (من الطويل)

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَانَ نَفْسُنَا بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ⁽⁶⁾

ان شعر المتنبي هو رؤيته الذاتية وهو حوار مستمر بين الطموح الذي لا يعرف غاية والواقع الواهن الذي لا يقدر ان يساير هذا الطموح⁽⁷⁾. لذلك فان ادونيس يرى ان المتنبي هو اول شاعر عربي «يكسر طوق الاكتفاء والقناعة ويحول المحدود إلى افق لا يُحد ويبقى شعره وذاته للحركة للحرارة ويظل جمره الثورة التي تتوهج بلا انطفاء»⁽⁸⁾.

يمكن القول ان المتنبي سخر سلطة ذاته لإعلاء فنه فراح يجدد في شكل القصيدة ومضمونها غير آبه بالآخر، حتى صار ينظر إليه انه متعالٍ صاحب نظرة فوقية بل اتهم

(1) في مسألة الذات واصولها في ديوان البحري: 4.

(2) اللغة: (فندريس): 36.

(3) تنظر: تفصيلات هذه القضية في قضايا في الأدب والنقد: 74 وما بعدها..

(4) ينظر قضايا في الأدب والنقد: 74 – 75.

(5) مقدمة للشعر العربي: 57.

(6) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 235/4.

(7) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 239.

(8) مقدمة للشعر العربي: 57.

بأنه مصاب بداء العظمة، بينما ينظر هو إلى الأمور بمنظار آخر فهو لم ينس ابداً تلك الحادثة عندما ذهب ليشترى البطيخ فرفض البائع ان يبيعه اياه بكل ما معه من دراهم. وباعه في نفس اللحظة بسعر اقل لتاجر ثري يملك مائة الف دينار ان المال اذن هو مقياس الناس، ومائة الف دينار يمكن ان ترفع الإنسان فوق مصاف الناس، ولكنه ايضا ما يزال يغطي كل احساسه لدفينة بغطاء من العظمة يستعرضها امام الممدوح⁽¹⁾. يقول: (من الطويل)

غَضِبْتُ لَهُ لَمَّا رَأَيْتُ صِفَاتِهِ بَلَا وَاصِفٍ وَالشَّعْرُ تَهْذِي طَمَاطُمُهُ
وَكُنْتُ إِذَا يَمُمْتُ أَرْضاً بَعِيدَةً سَرَيْتُ وَكُنْتُ السِّرَّ وَاللَّيْلُ كَاتِمُهُ⁽²⁾

ان سلطة الذات واضحة في هذا الإبداع الشعري لكن هل استطاع الشاعر ان يقضي على الفوارق بينه وبين الامير؟ ابداً فحتى ان كانت الذات عند المتنبي هي البؤرة المركزية التي تميز إبداعه وترتبط به بقوه إلا ان المسافات تبقى قائمة ويبقى الامير هو الامنية وهو العقبة. ان الخضوع للسلطة – ليس بمعناها الايديولوجي – هي من تدفع الشاعر إلى قول الشعر فهي تستنطق الشاعر وتسخره في خدمتها حتى على صعيد اللغة المستخدمة⁽³⁾. ويتضاfer تسلطي يقع العمل الإبداعي ممارساً قوة جبرية على المبدع توجهها ذات تتسرد داخله ويكتسب التأليف معها والاستجابة اليها لما يعقبه هذا التأليف من إلتاذ لا تتحصل نشوته إلا باحصل الخضوع إلى هذه السلطة⁽⁴⁾.

وعند المتنبي تبرز الانا قوية تحت وطأة هذا الخضوع لتشكل عنده ظاهرة غريبة في فن المديح انه: «المديح المعكوس» - ان صح التعبير - الذي يتناول فيه الشاعر ذاته مبلوراً عبقريته في ثنايا مديحه للممدوح إذ يرتفع بصفاته الذاتيه ومآثره فوق صفات ذلك الممدوح ومآثره أو يسلبها منه. كقول المتنبي في نهاية القصيدة له يمدح فيها سيف الدولة: (من الطويل)

أَزَلَّ حَسَدَ الْحَسَادِ عَنِّي بِكِبَتِهِمْ فَأَتَيْتَ الَّذِي صَيَّرْتُهُمْ لِي حُسَّادَا
إِذَا شَدَّ زُنْدِي حُسْنُ رَأْيِكَ فِيهِمْ ضَرَبْتُ بِسَيْفٍ يَفْطَعُ الْهَامَ مُغَمَّدَا
وَمَا أَنَا إِلَّا سَمُهِرٌ حَمَلْتُهُ فَرَزَيْنَ مُعْرُوضاً وَرَاعَ مُسَدَّدَا
وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةٍ قَلَانْدِي إِذَا قُلْتُ شِعْراً أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا
فَسَارَ بِهِ مِنْ لَا يَسِيرُ مُشَمَّراً وَغَنَى بِهِ مَنْ لَا يُغْنِي مُغَرَّدَا
أَجْزَيْتَنِي إِذَا أُنْشِدْتَ شِعْراً فَأَيْمًا بِشِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مُرَدَّدَا
وَدَعُ كُلُّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَأَنْتِي أَنَا الصَّانِعُ الْمَحْكِيُّ وَالْآخِرُ الصَّدَى⁽⁵⁾

- (1) ينظر قضايا في الأدب والنقد: 76.
- (2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 58/4 - 59.
- (3) ينظر صدع النص وارتحالات المعنى: 69.
- (4) ينظر مكونات الإبداع: 70.
- (5) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 13/4 - 15.

القصيدَة كما قلنا في مدح سيف الدولة لكن لننظر في معاني المديح التي افاضها الشاعر على نفسه فيها، يقول الشاعر عن نفسه: «ضربت بنصل يقطع الهام مغمدا»، ولو مدح الامير بذا لكان ذلك السيف الذي يقطع الرقاب وهو في الغمد من جيد المديح وهكذا الشأن في (السمهري الذي يروع مسددا) فالشاعر بطل آخر موجود في هذه القصيدة، يحكي امجاده، ويتغنى الدهر بأناشيده التي يرددها الناس - ومنهم الامير - فهي قصائد خالدة تشهد على عبقريته ويلتفت إلى الامير - وهو ما يزال في غمره انفعاله بامجاده - طالباً منه ان يجيزه ويأتي الفعل عالي النغم وكأنه الأمر، ويتكرر الطلب العنيف أو الأمر (ودع كل صوت بعد صوتي) فقد ردد الشعراء اصداء اقواله انه لا يضع نفسه إلى جوار الممدوح وحسب ولكنه يسجل ايضاً امجاد وعظمة الامير وعظمته⁽¹⁾.

ونرى في معظم سيفيات المتنبي ان الشاعر ينجح في وضع صورة (الشاعر الخالد) إلى جوار صورة سيف الدولة (البطل الخالد). بل ان الشاعر بعد ان وجد نفسه وحقق ذاته فلم تعد الثورة المكبوتة تجد مكانها في شعره فانه إذا ما شعر بان هذه الذات جُرحت أو مُسّت بما يمكن ان يكون محاولة للانتقاص من الشاعر فانه يمضي إلى تجاوز الآخر والعلو عليه وهذا ما نجده في قصيدته التي هدد فيها بالرحيل عن سيف الدولة التي سبق ذكرها في احد مباحث هذه الاطروحة⁽²⁾. والتي مطلعها: (من البسيط)

وَاحِرَ قَلْبَاهِ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَيْمٌ
وَمَنْ بَجْسَمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ⁽³⁾

حتى يقول:

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي
أَنَا مِلءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا
وَمُرْهَفَ سِرِّتِ بَيْنِ الْجَحْفَلِينَ بِهِ
فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي
صَحِبْتُ فِي الْقُلُوبِ الْوَحْشَ مُنْفَرِداً

وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ
وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَزَاهَا وَيَخْتَصِمُ
حَتَّى ضَرَبْتُ وَمَوْجَ الْمَوْتِ يَلْتَطِمُ
وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْفَرْطَاسُ وَالْقَلَمُ
حَتَّى تَعَجَّبَ مِنِّْي الْقُورُ وَالْأَكُمُ⁽⁴⁾

كَمْ تَطْلُبُونُ لَنَا عَيْباً فَيُعْجِزُكُمْ
مَا أَبْعَدَ الْعَيْبَ وَالنَّقْصَانَ عَنْ شَرْفِي

وَيُكْرِهُ اللَّهُ مَا تَأْتُونَ وَالْكَرَمُ
أَنَا الثَّرِيَا وَذَانِ الشَّيْبِ وَالْهَرَمُ⁽⁵⁾

فبعد ان تحققت ذات الشاعر فتطابقت شخصيته مع الآخر (سيف الدولة) - وان كان من وجهة نظرة هو - وبعد احتدام النقاش حول معاني القصيدة والذي انتهى بضرب الشاعر بدواة كانت بين يدي سيف الدولة راحت سلطة الذات تفرض على الشاعر مزيداً من

(1) ينظر قضايا في النقد والأدب: 78.

(2) ينظر هذه الاطروحة:.

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 80/4.

(4) القور: والقيران جمع القارة وهي الاصاغر من الجبال والاعظم من الاكام. ينظر لسان العرب: مادة (قور).

(5) شرح ديوان المتنبي: 80/4 - 88.

معاني الفخر للتعويض ورد الاعتبار (انا الذي نظر الاعمى إلى ادبي) بل راح يتجاوز
مميزات الآخر ويسلبها (فالخيل والليل والبيداء تعرفني) تماماً كما تعرف سيف الدولة الذي
ان كان يجتاز هذه البيد بجيوشه فان الشاعر يجتازها وحده فلم يصحب فيها بشراً لكنه
صحب الوحش (صحبت في الغلوات الوحش منفرداً) وتلك قمة الشجاعة والبطولة. ثم تشتد
نيرته وهو يحاول ستر نقائصه أو بعبارة أخرى ليعلو صوته فوق صوت الذات في موقف
ضعفها (انا الثريا) ثم تهدأ انفعالاته وهو يتصور الفراق ويتخيل سيف الدولة نادماً لأنه
الطرف الخاسر والجانب الضعيف⁽¹⁾.

وإذا كان الشاعر قد ترك سيف الدولة لاحتاسه بانتقاص كبريائه وتوجه إلى كافور
فكيف سيكون حاله؟ وكيف سيمدح كافوراً وقد علم انه مراوغ لا يفي بعهوده؟ لقد صارت
علاقة الشاعر بكافور علاقة محورها المداورة وكأنه يتحسس نواياه فلما ينس الشاعر من
استجابته لمطالبه وعجزه عن تحقيق امجاده التي كان يحلم بها في كنفه راح يفرغ انفعالاته
بشكل هجاء مقذع تمثله خير تمثيل قصيدته التي تركها قبل رحيله عن مصر والتي يقول
فيها: (من البسيط)

عِيدٌ بَأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ
أَمَّا الْأَحْبَةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ
جَوْعَانٌ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمَسِّكُنِي
إِنْ أُمِرْتُ أَمَّةٌ حُبْلَى تَدِيرُهُ

بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرِ فَيْكَ تَجْدِيدُ
فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدُ
لِغِي يُقَالُ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ
لِمُسْتَضَامٍ سَخِينُ الْعَيْنِ مَقْنُودُ

وَيَلْمُهَا خُطَاةً وَيَلْمُ قَابِلَهَا
وَعِنْدَهَا لَدَى طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ

لَمَثَلِهَا خُلِقَ الْمَهْرِيَّةُ الْقَوْدُ
إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الدُّلِّ قَنِيدُ⁽²⁾

إذ احسَّ الشاعر في مصر بذاته مرة أخرى لكنها ضائعة عاجزة هذه المرة انها
مرحلة ضعف الذات وهزيمتها ومن هنا تولد السخط الحاقد لا السخط الثائر ليتجلى في هذا
الهجاء المقذع وهذه السخرية من المهجو يرشح منها عدم رضا الشاعر عن نفسه ايضاً⁽³⁾.

ان شعور الشاعر بالاضطهاد يظهر سلطة الذات قوية في خضم الصراع الخفي بين
تلك السلطة (الانا) وسلطة المتلقي (الآخر) فقد يراود الشاعر شعور الاخر بالعظمة
والكبرياء فيحس الشاعر عندها بالانكسار فيكون بأزاء خيارين اما ان ينصاع لسلطة ذاته
فينفصل عن الآخرين ويندمج معهم وهكذا يكون التدرج في الموقف، وإذا ما اغترب
الشاعر عن وطنه تصبح نظرته إلى وطنه أكثر قدسية مع استمرار الصراع بين الذات

(1) ينظر قضايا في الأدب والنقد: 85..

(2) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 139/2 - 147.

(3) ينظر قضايا في الأدب والنقد: 91.

والآخر إلى ان يحصل نوع من التوافق التعبيري في إبداع الشاعر يضمن الوعي بحقيقة هذا الآخر⁽¹⁾،

يقول أبو فراس الحمداني: (من الكامل)

أَتَعَزُّ أَنْتَ عَلَى رُسُومِ مَغَانٍ فَأَقِيمِ لِلْعَبَرَاتِ سُوقَ هَؤُوانِ⁽²⁾
فَرَضٌ عَلَيَّ لِكُلِّ دَارٍ وَفْقَةٌ تَقْضِي خُفُوقَ الدَّارِ وَالْأَجْفَانِ
لَوْلَا تَذَكُّرُ مَنْ هَوَيْتُ بِهِ (حَاجِر) لَمْ أَبْكِ فِيهِ مَوَاقِدَ النَّيِّرَانِ
وَلَقَدْ أَرَاهُ قُبَيْلَ طَارِقَةِ النَّوَى مَأْوَى الْجِسَانِ وَمَنْزِلَ الضَّيْفَانِ
وَمَكَانَ كُلِّ مُهَيِّدٍ وَمَجْرَرٍ كُـ لَمْ تُثَقِّفِ وَمَجَالَ كُلِّ حِصَانِ⁽³⁾

«ان خطاب الشاعر (للآخر) هو تعبير عن ازدواجية موقف اراد ان يركزها في ذهن السامع جاعلاً اياها تثمر في اعماق ذاته المضطربة ويبدو ان الغربية هي التي دفعت ابا فراس ان يتوحد مع الآخر انطلاقاً من الشعور بالحاجة إليه، وعلى سبيل المثال فان القول: (فرض عليّ لكل دار وقفة) تجعل الذات تمارس وجودها وتشعر بفاعليتها من خلال هذه الوصية لان المسافة باتت شاسعة بين الشاعر والآخر»⁽⁴⁾.

ويلتمس الكاتب الفرق بين اثر الذات على أبي فراس الحمداني وارتباطه الوثيق بوطنه حتى يفرض على نفسه وقفه لكل دار منها وبين تلك السلطة على أبي نواس الذي ضرب عرض الحائط بكل ارتباط له بوطنه (البصرة) بعد ان بهرته (بغداد) بمظاهر الحضارة والترف والثراء.

ان سلطة الذات وهي تفرض على الشاعر انتاج نمط ابداعي معين بوحى من ظرفه الذي يعيشه تفرض عليه سلطة أخرى متزامنة معها وهي سلطة الذات الناقدة فيغدو الإبداع لديه ثنائي الاخراج خلق وتوليد متخيلات شعرية من جهة ورؤى ومواقف وتنظير من جهة أخرى، لان الشاعر هو اول ممارسة للعملية النقدية⁽⁵⁾.

وان كانت ضمنية لا تتعدى دخيلة نفسه لحظة المخاض الإبداعي فهذا القدر البسيط من النقد الذاتي تمارس الذات سلطتها النقدية على نتاج المبدع فضلاً عن سلطتها على إبداع الشاعر لذلك النتاج - قبل ذلك - وهكذا يعيش المبدع ازدواجاً عميقاً بين الخلق والتذوق فسلطة الذات تفرض عليه ان ينشئ عالمه الخاص ولكن في الوقت نفسه فالمبدع مطالب بان يتطابق ما انشأه مع ما يتطلبه القول الأدبي في خصائص نوعية ملازمة له⁽⁶⁾. فاذا نجح المبدع في الخروج من هذه المعادلة بنجاح فانه يكون قد حقق إرضاءً للذات لكن في اللحظة التي تصمت فيها العملية الإبداعية بعد ان انجزت موضوعها يبدأ شعور اللذة وانفعال الفرح

(1) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 136.

(2) رسوم مغان: آثار ومنازل. ينظر لسان العرب: مادة (رسم) ..

(3) ديوان أبي فراس: 223 - 224.

(4) ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية: 137.

(5) ينظر الخطاب الآخر مقاربة لاجدية الشاعر ناقداً: 16.

(6) ينظر ظهور منظور المتلقي، مقالة: 10/4 ؛ العناية بمنظور المتلقي: 17 - 18.

بالتسلسل خارج الشخص بعد ان كانت نوافذهما مشرعة في اللحظات الاخيرة من الانجاز وتبدأ النوافذ والابواب بالانغلاق فيشعر المبدع من جديد وكأنه قد عاد إلى وحدته وان ما انجزه كان آخر ما يمكن ان يفعله لكن تلك الحالة لا تكون نهائية فسرعان ما تبدأ حالة الصمت بالتبدد ويعود إلى ذهن المبدع النشاط⁽¹⁾.

ان تعدد السلطات التي تفرض ارادتها على الشاعر سواء أكانت عامة ام خاصة تشكل ضغطاً نفسياً على الشاعر يصاحبه توتر وقلق داخلي إلا ان الشاعر في نهاية المطاف لا بد ان يعكف على ذاته قبل شروعه بالإبداع واهمية ذلك تظهر من «قيمة روحية تتمثل في ترجمة ذات الشاعر ومدى استجابتها وانعكاسها لترجمة اساري هذه النفس وموقفها على الواقع الحياتي»⁽²⁾. فتشكل ذاته سلطة قوية عليه فيكون امام المبدع خيارين: الأول ان يتمسك بحريته ويخلق لنفسه ومن ثم للآخرين عالماً جديداً يعبر فيه عن قدراته العاطفية والحسية دون ان يتنازل عن ذاته الاصلية، والثاني: ان تخضع سلطة ذاته وتستسلم امام السلطات الأخرى لكن الشاعر لن يعود يمثل نفسه بل يعتنق نوع الشخصية المقدم من جانب تلك السلطات ولهذا فانه يصبح تماماً شأن الآخرين وكما يتوقعون منه ان يكون إذ يتنازل عن نفسه الفردية ويصبح آلة متطابقة مع ملايين الآخرين من الآلات المحيطة به. لكن الثمن الذي يدفعه غالٍ انه فقدان نفسه⁽³⁾.

مما سبق يتضح ان سلطة الذات هي السلطة الاولى التركيب والاعظم سطوة على المبدع عندما تطرح باقي السلطات، إذ يضعف امامها بشكل كبير وينساق إلى ندائها بقوة وهنا تكون هي المحرك الذي بسطوته يتحقق الالتذاذ والاثارة عند تمام الحدث الإبداعي وهي في صورة انبلاجها المظهر الذي يتلبس بصورة الحرية ويتوشح بسوط السلطة، وان استمتاع الذات بالسلطة هو رديف استمتاع الشاعر بقول الشعر ويكون المبدع بذلك قد ادى اول وظائفه مع ذاته⁽⁴⁾.

اما إذا لم يذعن الشاعر لسلطة ذاته فانه يفقد تلك الذات وفقدان الذات يعني فقدان العلاقات الإنسانية لتحل محلها علاقات مادية وبذلك فان الشاعر يتشياً - أي يصبح كالأشياء -⁽⁵⁾. وفي الشعر العباسي كان لسلطة الذات طروحاتها الفكرية المختلفة التي لا يمكن انكارها أو تجاهلها فمهما حاول الشعراء ان يظهروا بمظهر الاعتدال والوسطية إلا ان أشعارهم لا بد ان ترشح بتلك الافكار لكنها تتباين من شاعر لآخر في درجة ظهورها في نصه الشعري وكذلك في طبيعة تلك الافكار التي املتتها عليه سلطة ذاته. لان الشعر عمل فني وخلق إبداعي متكامل لا يمكن ان يذهب بعيداً عن ذات الشاعر ونفسه وخصوصية شخصيته.

(1) ينظر التجربة الإبداعية: 76.

(2) الشعر الاندلسي بين الرقابة والامتناع: 18.

(3) عن الاغتراب في الفلسفة المعاصرة: 18 والقول لابرك فردم..

(4) ينظر مكونات الإبداع: 72.

(5) ينظر الاغتراب في الشعر العباسي: 219 - 220.

المبحث الثالث: سلطة المرأة (واقعية، متخيلة)

استمدت المرأة سلطتها من أهميتها في حياة الشاعر الجاهلي إذ كانت تمثل له الحياة بعينها، وبعدها عنه يعني توقف الحياة، فهي الفرح الذي يُنسي الحزن، والامتلاء الذي يقتل الفراغ، والشاعر الجاهلي «أحب الديار لحبها وكرهها لهجرها وإياها وابتعادها عنها»⁽¹⁾. إذ المرأة كالأرض في قدرتها على استقطاب لهفة القلب المتحيز في نفس الشاعر وبذا تكون المرأة وذكرها وبعدها حافزاً مباشراً لتحريك غربة الشعراء الزمانية والمكانية منطلقاً للإبداع⁽²⁾.

أما في العصرين الأموي والعباسي فقد خسرت المرأة كثيراً مما كانت تتمتع به من مكانه مرموقة في المجتمع، ولعل السبب هو سلطة الرجل الحاكم. فبعد أن كانت الصحراء لا تجود على العربي إلا بما يقيه حياً أصبحت الأموال تجري لدى فئة الحكام والطبقة العليا فاقتنوا الجواري بأعداد كبيرة وأنشأوا مؤسسة الحريم⁽³⁾. ونتيجة لحياة المجون والخلاعة التي قامت عليها هذه المؤسسة قلَّ اهتمام الرجل بزوجه وصار تركيزه على الجواري والإماء اللواتي يحققن له المتعة الجسدية التي ينشدها، لذلك يمكن القول إن العصر العباسي وإن كان قد شهد تطوراً وازدهاراً في كثير من مناحي الحياة إلا أن المرأة ولاسيما الحرّة – لم تأخذ مكانتها الطبيعية التي كانت عليها في العصر الجاهلي وشعرت بأحاساس حقيقي بالقهر لأنها صار ينظر إليها على أنها مجرد جسد لم يخلق إلا لمتعة الرجل⁽⁴⁾.

والرجال – والشعراء منهم – لا يمكن أن يستغنوا عن المرأة بحال من الأحوال وهنا يجد الكاتب أن المرأة في هذا العصر قلبت اللعبة فتمردت على الرجل وأظهرت سلطتها الأنثوية وراحت تتمتع عليه وتظهر عدم اكتراثها به في محاولة لاستعادة مكانتها حتى لو كان ذلك الرجل الخليفة نفسه، أورد ابن قتيبة أن «الرشيد هجر جارية له، ونفسه بها متعلقة وكان يتوقع أن تبدأه بالترضي، فلم تفعل الجارية ذلك حتى أفلقته وأرقتة، وبلغ ذلك العباس – أي العباس بن الأحنف – فقال: (من الكامل)

صَدْتُ مُرَاغِمَةً وَصَدَّ مُرَاغِمًا وَكَلَاهُمَا مِمَّا يُعَالَجُ مُتَعِبٌ
إِنَّ التَّجَنُّبَ إِنْ تَمَكَّنَ مِنْكُمْ دَبَّ السُّلُوءُ لَهُ فَعَزَّ الْمَطْلَبُ⁽⁵⁾

وبعث إليه بالبيتين، وبعث إليه ببيتين آخرين، وهما: (من السريع)

لَا بَدَّ لِلْعَاشِقِ مِنْ وَفْقَةٍ تَكُونُ بَيْنَ الْوَصْلِ وَالصَّارِمِ⁽⁶⁾
حَتَّى إِذَا مَا مَضَتْهُ شَوْفُهُ رَاجِعَ مَنْ يَهْوَى عَلَى رَغَمِ⁽¹⁾

(1) المرأة في الشعر الجاهلي: 88.

(2) ينظر الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: 118 – 119.

(3) ينظر المرأة موضوعاً شعرياً في الإبداع العربي: 6 – 7.

(4) ينظر نفسه: 6 – 7.

(5) ديوان العباس بن الأحنف: 28.

(6) الصَّرم: القطيعة. ينظر لسان العرب: مادة (صرم).

فاستحسن الرشيد اصابته حالبيهما وقال: اراجعهما والله مبتدأ على رغم، وفعل ذلك وامر للعباس بصلة سنيّه، وامرت له الجارية بمثلها⁽²⁾.

وتجد إحدى الباحثات ان بعض الشعراء - وكنوع من اظهار الاهتمام - حرصوا على مناداة زوجاتهم أو تسميتهن: أم فلان، وما أكثر ما ترددت هذه الصيغة في أشعارهم وكأنما يتلذذون بها ويستمعون لما يستشعرونه فيها من فيض العاطفة وصدق الاحساس وهي صيغة تتداخل فيها مشاعر الابوة والامومة والزوجية... بيد اننا ينبغي ان نحترس فلا نظن ان كل من استخدم هذه الصيغة وهذا النداء كان يتحدث عن زوجه فربما كان يكتفي - لسبب أو لآخر - بهذه الصيغة عن حبيبته⁽³⁾.

ومعلوم ان المرأة تكون في حياة الرجل أمّاً أو أختاً أو بنتاً أو زوجةً أو حبيبة ولكننا نجد ان صورة الحبيبة أو الزوجة كانت هي الصورة الغالبة على صفة المرأة في الشعر العباسي فهي مفتاح الحوار الشعري والمباهاة الشخصية وملهمة الإبداع لذلك سنتناولها في هذا المبحث في هذا الاطار (الحبيبة، الزوجة).

ظهرت سلطة المرأة على شعراء الغزل أكثر مما في الأغراض الأخرى وبسبب مختلفة، فقد يعرض الشاعر شدة وجده من غير ان يذكر حاجته الجسدية، ويقف غزله على امرأة واحدة، لا يحيد عنها، أو قد يسرف الشاعر في وصف محاسن محبوبته الجسدية ويذكر مغامراته معها، وينتقل من امرأة إلى أخرى، لان همه تلبية حاجته الجسدية، أو التعويض عنها بعرض رغبته واما ان يتغزل الشاعر بالمرأة مقلداً ومتصنعاً الحب، يقلب معاني الغزل ويخترعها، ليصدر بها قصائده⁽⁴⁾.

اذن فسلطة المرأة فرضت على الشاعر العباسي من جانبيين اساسيين لا ينفصل احدهما عن الآخر وهما:

(أ) الجانب الحسي الظاهري: ويمثل تأثير الشكل الخارجي للمرأة (جسمها وما فيه من مقومات جمالية). كقول ابن الرومي: (من الخفيف)
غَاذَةً زَانَهَا مِنَ الْغُصْنِ قَدْ وَمِنَ الظُّبْيِ مُقَلَّتَانِ وَجِيذٌ⁽⁵⁾

فالشاعر متأثر بقوام هذه المرأة وجيدها فشبه قوامها بالغصن في ليونته وتمايله وشبه مقليتها وجيدها بمقليتي الظبي وجيده.

(ب) الجانب المعنوي الباطني: ويمثل تأثير الصفات الروحية والاخلاقية للمرأة. كقول أبي تمام: (من الكامل)

تُعْطِيكَ مَنْطِقَهَا فَتَعْلَمُ أَنَّهُ لَجَنَى عُدُوبِيهِ يَمُرُّ بِثَغْرِهَا⁽¹⁾

(1) شرح ديوان العباس بن الاحنف: 251.

(2) الشعر والشعراء: 563.

(3) المرأة في الشعر الاموي: 16.

(4) ينظر بشار بن برد آخر القدماء واول المحدثين: 119 - 120.

(5) ديوان ابن الرومي: 762/2.

الشاعر هنا متأثر بمنطقها العذب الذي لشدة غزوبته كأنما مرَّ بثغرها فاكْتَسَبَ غزوبته منه. فالجانب الأول يدرك من خلال الرؤية البصرية أو السمعية (الشكل والصوت) أما الثاني فيدرك من خلال السلوك والأخلاق وكلا هذين الجانبين يجب أن يتسم بالكمال والتناسق والانسجام وفق المعايير التي استقرت في ذهن الإنسان العربي⁽²⁾. من أجل أن تحقق المرأة المكانة التي تؤهلها لأن تكون سلطتها مؤثرة فاعله في الشاعر وفنه والمرأة قد تكون (واقعية) تعيش في الحياة يراها الشاعر ويتفاعل معها تمثل جزءاً مهماً من حياته، وقد تكون (متخيلة) يصنعها الشاعر من خياله يحُبُّها ويصِلُّها يخاصمها ويتصالح معها ويعاتبها عتاب المحبين وهي في الحالتين تمارس سلطة خاصة على المبدع، نتج عنها في العصر العباسي نصوصاً جميلة فنياً لكنها أحياناً تفتقد إلى المسؤولية وتبث حرية متمردة على كل القيم القديمة، باستثناء الغزل العذري الذي استسلم لسلطة المجتمع أكثر من أي سلطة⁽³⁾. أما فيما عدا ذلك فلم يترك الشعراء جزءاً من جسم المرأة إلا وصفوه، بل وصفوا حركتها وسكناتها وما تمثله من عناصر الفتنه والاغراء ووصفوا غنجها ودلالها الذي له اثر المغناطيس حين يجذب إليه الأشياء كقول أبي العتاهية في (غُتْبَة): (من السريع)

كَأَنَّهُا، مِنْ حُسْنِهَا دُرَّةٌ
كَأَنَّ، فِي فِيهَا وَفِي طَرْفِهَا
لَمْ يَبْقَ مِنِّي حُبُّهَا مَا خَلَا
يَا مَنْ رَأَى قَبْلِي قَتِيلًا بِكَى

أَخْرَجَهَا السَّيْمُ إِلَى السَّاحِلِ
سَوَاحِرُ أَفْئَلَنْ مِنْ بَابِلِ
حُشَّاشَةٌ فِي كِبِدِ نَاجِلِ
مِنْ شِدَّةِ الْوَجْدِ عَلَى الْقَاتِلِ⁽⁴⁾

يستلهم الشاعر مفاتن هذه المرأة في إبداعه الشعري ليحقق التأثير المطلوب في المتلقين ومنهم المرأة يقول ابن المعتز في اثر مثل هذا الشعر: «لهذا الشعر من قلوب النساء موقع الزلال البارد من الضمان لرفقته»⁽⁵⁾.

أما أثر سلطة المرأة فكبير إذ اوردت المصادر القديمة كثيراً من الاخبار تظهر الأثر الذي تتركه المرأة (المحبوبة) في الشاعر ومن ذلك ما ذكره الاصمعي عن يونس بن حبيب انه «أتى قومٌ إلى ابن عباس بفتىٍّ محمول ضعفاً، فقالوا: استشف لهذا الغلام، فنظر إلى فتىٍّ حلو الوجه عاري العظام، فقال: ما بك؟ فقال:

بِنَا مِنْ جَوَى الشَّوْقِ الْمُبْرَحِ لَوْعَةٌ
وَلَكِنَّمَا أَبْقَى حُشَّاشَةٌ مَا تَرَى

تَكَادُ لَهَا نَفْسُ الشَّفِيفِ تَذُوبُ
عَلَى مَا بِهِ عَوْدٌ هُنَاكَ صَالِبُ⁽⁶⁾

(1) ديوان أبي تمام: 212/4 .

(2) ينظر المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 40.

(3) ينظر مكونات الإبداع: 114.

(4) ديوان أبي العتاهية: 341.

(5) طبقات الشعراء: 230/1.

(6) الأبيات لفتىٍّ مجهول وردت في زهر الأداب وثمر الالباب، للحصري: 1066/1.

فقال ابن عباس: أرايتم وجهاً اعتق ولساناً اذلق وعوداً أصلب وهوئ أغلب مما رأيتم؟ هذا قتيل الحب، لا قود ولا دية»⁽¹⁾.

كما ورد في الأغاني انه «كان بالكوفة رجلاً من بني اسد يقال له علي بن اديم فهوي جارية لبعض نساء بني عبس [تدعى منهل] فباعته لرجل من بني هاشم فخرج بها عن الكوفة، فمات علي بن اديم جزءاً عليها بعد ثلاثة ايام من خروجها، وبلغها خبره فماتت بعده فعمل اهل الكوفة لهما اخباراً وهي مشهورة عندهم... وقالوا: آخر من مات من العشق علي بن اديم الجعفي⁽²⁾ ومما قاله فيها: (من الكامل)

صَاخُوا الرِّحِيلَ وَحَثَّي صَحْبِي	قَالُوا الرُّوْحَ فطَيَّرُوا لَبِي
وَأَشْتَقْتُ شَوْقاً كَادَ يَقْتُلُنِي	وَالنَّفْسُ مُشْرِفَةً عَلَى نَحْبِ
لَمْ يَلْقَ عِنْدَ الْبَيْنِ ذُو كَلْفٍ	يَوْمًا كَمَا لَا قِيْتُ مِنْ كَرَبِ
لَا صَبْرَ لِي عِنْدَ الْفِرَاقِ عَلَى	فَقَدِ الْحَيِّبِ وَلَوْ عَةَ الْحُبِّ ⁽³⁾

ان مثل هذه القصص كانت تنتشر بسرعة بين الناس لما فيها من صور العشق والهيام والوفاء والتضحية وما يرافقها من حزن شفيف وأساً على ذلك المحب الذي يموت عاشقاً – لاسيما ان صور شاعر قصة عشقه بشعره – فما اوردت تلك المصادر ان احداً من القوم مات من حب أبٍ أو ابنٍ أو ابنه أو حب مالٍ أو بيتٍ بينما كانوا يموتون من عشق النساء.

واذا تساءلنا ايهما أكثر سلطه وشيوعاً المرأة المفترضة المتخيلة ام المرأة الواقعية في ذلك العصر؟ وهنا نجد قول الدكتور احمد طعمة الحلبي ان «المرأة التي وصفها الشعراء الواسع، هي امرأة مفترضة متخيلة نسجها خيال الشاعر الواسع، وليست امرأة واقعية وعلى هذا فان تصوير المرأة لديهم لم يكن نتاج الحب والانفعال والعاطفة، وانما كان هدفاً مقصوداً لذاته، وهذا التصوير قائم على قيم الجمال التي توارثها الشعراء عن اسلافهم»⁽⁴⁾.

ويستند الكاتب في كلامه على افتراض ان معظم الصور التي قدمها الشعراء العباسيون للمرأة هي استمرار للصور القديمة الممتدة من العصر الجاهلي حتى عصرهم من دون ان يطرأ أي تغيير عليها وهذا يشير إلى ان المرأة الموصوفة كانت من نسج الخيال لا من الواقع⁽⁵⁾. ولسنا مع هذا التعميم لسببين اولهما: ان حياة الترف والنعيم وحياة القصور القصور القت بظلالها على المرأة في ذلك العصر في ملابسها ومشربها وبرز ذلك في الشعر

(1) زهر الآداب وثمر الالباب، للحصري: 1066/4.

(2) الأغاني (دار الكتب): 267/15.

(3) وردت الأبيات في الأغاني، (دار الكتب): 267/15 ؛ وينظر معجم الشعراء: 283/1 ؛

وينظر: مصارع العشاق: 205/1 مع اختلاف يسير بين الروايات.

(4) المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 61.

(5) ينظر المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي: 61.

الذي قيل بحق نساء ذلك العصر وثانيهما: ان كثير من اسماء النساء اللواتي وردت اسمائهن في الشعر العباسي لنساء حقيقيات لاسيما في أشعار الغزل الحسي المكشوف، فالغالب انهن كنّ مما يتصيد الشعراء من الجواري والقيان في دور اللهو والعبث والقصف والغناء، مع ان ذلك لا يعني ان ذكر الشاعر لاسم محبوبته يعني بانها الوحيدة⁽¹⁾. إذ قد يكون ذكر الاسم محاولة من الشاعر لاطهار سلطتها عليها في محاولة ارضاء غرورها وثم سبيلاً للوصول اليها. ومن ذلك قول حماد عجرد في جارية تدعى جوهرأ. (من مجزوء الكامل)

أَبِي لَأَهْوَى جَوْهَرَأ
أَحَبُّ مِنِّي خُبِي لَهَا
وَأَحَبُّ جَارِيَةٍ لَهَا
وَيَحِبُّ قَلْبِي قَلْبَهَا
مَنْ وَدَّهَا وَأَحَبَّهَا
تُخْفِي وَتَكُنُّ ذَنْبَهَا⁽²⁾

فالشاعر لا يُقَرِّب حب (جوهر) وسلطتها عليه فحسب بل هو يحب من الناس كل من احبها أو ودَّها، وفي اسلوب ساخر يُعَرِّض بجارياتها التي احبها هي لآخرى لنفس السبب ويبدو من خلال هذه الأبيات ان هذه السلطة ليست حقيقية بل اصطنعها الشاعر لاسيما وان هناك من يرى «انه ليس هناك أي خلق ادبي يستند إلى حادثة بذاتها فالكاتب للغزل لا يتغنى بامرأة بعينها - بالغاً حبه لها ما بلغ - وانما اقصى ما يستطيع ان يفعل هو ان يحضرها إلى نفسه ليخلق جواً يستطيع بفضل ما يشبع فيه من حرارة ان ينفذ إلى صميم النفس البشرية اطلاقاً»⁽³⁾.

ومع هذا فلا يمكن مقارنة سلطة جوهر التي تغزل حماد عجرد بسلطة (فوز) على العباس بن الاحنف إذ كانت معانية تدور حولها لا يحيد عنها التي ملكت فؤاده دون الفتيات، لانه معنى ملازم لمثالية العشق وفتاء العاشق في الذات المعشوقة⁽⁴⁾. ف (فوز) امرأة واقعية واقعية وقصة الشاعر معها واقعية هي الأخرى وهو قد قصر شعره عليها لانه ما عرف عنه انه تغزل بغيرها ويرى جميع الناس سمجين قبيحين ان لم يبصرها بينهم يقول: (من البسيط)

مَا أَسْمَجَ النَّاسَ فِي عَيْنِي وَأَقْبَحَهُمْ
إِذَا نَظَرْتُ فَلَمْ أَبْصُرْكَ فِي النَّاسِ
حَتَّى مَتَى كَيْدِي حَرَى مُعْطَشَةٍ
وَلَا يَلِينُ لَشَيْءٍ قَلْبُكَ الْقَاسِي؟⁽⁵⁾

وتعزو الدكتورة عاتكة الخزرجي ذلك الترابط مع هذه المرأة إلى تجربته الواقعية التي عاشها معها إذ تقول: «ولست اكاتمك الحقيقة من اني مؤمنة كل الايمان بان الشاعر يملئ علينا من تجربة حقيقية عاشها، لعل اروع لوحة عرض لنا العباس فيها حكاية هواه

(1) ينظر الادب العربي في العصر العباسي، (د. ناظم رشيد): 45.

(2) الاغانى (سمير جابر): 341 / 4 .

(3) في الميزان الجديد: 96.

(4) ينظر العباس بن الاحنف، (د. عاتكة الخزرجي): 106.

(5) ديوان العباس بن الاحنف: 158 .

المعذب تلك التي يحلو له ان يعرضها علينا بين الحين والحين لنراه فيها الضمآن القريب من النبع المحروم من الورد»⁽¹⁾. يقول شاكياً: (من البسيط)

أَبْكِي الذِّينَ أَذَاقُونِي مَوَدَّتَهُمْ
حَتَّى إِذَا أَقْظُونِي لِلْهَوَى رَقْدُوا
لَاخِرَجْنَ مِنَ الدُّنْيَا وَخُبُّكُمْ
بَيْنَ الْجَوَانِحِ لَمْ يَشْعُرْ بِهِ أَحَدٌ
أَلْفَيْتُ بَيْنِي وَبَيْنَ الْهَمِّ مَعْرِفَةَ
لَا تَنْقُضِي أَبَدًا أَوْ يَنْقُضِي الْأَبَدُ⁽²⁾

وإذا كان هذا حاله معها فليس له من سبيل إلا البكاء متنفسه الوحيد، لكنه استنزف دموعه فلم تعد عيناه تسعفانه بالدمع فماذا يفعل؟ وهل من الممكن ان يستعير عيناً للبكاء؟ يقول (من الكامل)

نَزَفَ الْبُكَاءُ دُمُوعَ عَيْنِكَ فَاسْتَعِرْ
عَيْنًا لِيُغَيِّرَكَ دَمْعُهَا مِذْرَارُ
مَنْ ذَا يُعَيِّرُكَ عَيْنُهُ تَبْكِي بِهَا؟
أَرَأَيْتَ عَيْنًا لِلْبُكَاءِ ثَعَارُ؟⁽³⁾

ومن اشكال سلطة المرأة على الشاعر ان يتمنى لقاءها مع البلاء فهو يرضى باي حال ما دام مقروناً برؤيتها ومما يروى ان جماعة تذاكروا تمنى الشعراء لقاء الاحبة مع البلاء⁽⁴⁾ فكان مما ذكروه وفضلوه على غيره قول العباس بن الاحنف: (من الطويل)

أُضِنُّ عَنِ الدُّنْيَا بِطَرْفِي وَطَرْفِهَا أَلَا
فَهَلْ بَعْدَ هَذَا مِنْ مَقَالٍ لِمَشْفَقٍ
لَيْتَنَا نَعْمَى إِذَا حِيلَ بَيْنَنَا
وَتَجَلَّى لَنَا أَبْصَارُنَا حِينَ نَلْتَقَى⁽⁵⁾

ليس ذلك حسب بل يطلب الشاعر إلى محبوبته ان تمينه ولا يعد ذلك من الجور فان جور المحبوبة عدل في نظره فهو يرتضيه على كل حال. يقول (من الوافر)

أَمَتْنِي، فَهَلْ لَكَ أَنْ تَرْدِي
حَيَاتِي مِنْ مَقَالِكَ بِالْغُرُورِ؟
أَرَى حُبِّيكَ يَنْمِي كُلَّ يَوْمٍ
وَجُورِكَ فِي الْهَوَى عَدْلٌ فَجُورِي⁽⁶⁾

وبعد هذا كله ربما توجه ربما توجه الشاعر إلى الله، يبيث امره إليه ويشكو تسلط محبوبته، فهي تتلذذ بعصيانته في كل شيء بينما هو مدعن منصاع لامرها حتى انها لو طلبت إليه ألا يشرب الماء لفعل يقول: (من السريع)

إِلَيْكَ أَشْكُو رَبِّ مَا حَلَّ بِي
مَنْ ظَلَمَ هَذَا الظَّالِمَ الْمُذْنِبَ
صَبَّبْتُ بِعَصِيَاتِي وَلَوْ قَالَ لِي:
لَا تَشْرَبِ الْبَارِدَ لَمْ أَشْرَبِ

(1) العباس بن الاحنف، (د. عاتكة الخزرجي): 52.

(2) ديوان العباس بن الاحنف: 84 - 85.

(3) نفسه: 116.

(4) الأغاني (سمير جابر): 104/8 ؛ والموشح: 257 ؛ وحماسة الخالدين: 98/1 ؛ وفي الادب العباسي العباسي الرؤية والفن: 393

(5) ديوان العباس بن الاحنف: 202.

(6) 4، نفسه: 135 ؛ نفسه: 22 - 32 .

بِفَعْلٍ وَإِنْ عَوَيْبٌ لِمَ يُعْتَبِ
قُلْتُ لَكَ الْحَقُّ فَلَا تَغْضَبِي⁽¹⁾

إِنْ سَيْلٌ لِمَ يَيْذَلُ وَإِنْ قَالَ لَمْ
(ظَلُّومٌ) يَا ظَالِمَتِي إِنَّمَا

ومهما يكن من امر هذا الشاعر الذي سخر شعره لآظهار معاناته مع حبيبته (فوز) أو التغزل بها، لكن غير واحد من الدارسين يرى انه لم يبلغ في شعره حرارة العذريين وصدقهم⁽²⁾. لكن شاعراً آخر من معاصريه يوشك ان يكون نسخه من عمر بن أبي ربيعة - ربيعة - مع اختلاف روح العصر واثره في شعره - انه ربيعة الرقي⁽³⁾، الذي وجد ابن المعتز ان شعره في الغزل يفضل أشعار اهل زمانه جميعاً ويتقدم على كثير ممن قبله وانه لم يجد اطبع ولا اصح غزلاً من ربيعة⁽⁴⁾.

ومما قاله ربيعة الرقي مخاطباً بأسلوب النداء المباشر محبوبته (غنام) قائلاً: (من الوافر)

رَسِيسُ هَوَاكَ أَوْرَثَنِي سَقَامًا⁽⁵⁾
بَسَمُهُمُ الْخُبِّ إِنَّ لَهُ سَهَامًا
وَيَأْبَى فَيِ الْهَوَى إِلَّا اعْتَرَامًا
أَبَى مِنْ صَرْمِكُمْ إِلَّا أَنْهَزَامًا⁽⁶⁾

فِيَا غَنَامُ يَا بَصْرِي وَسَمْعِي
لَقَدْ أَقْصَدْتُ حِينَ رَمَيْتُ قَلْبِي
زَجَرْتُ الْقَلْبَ عَنْكَ فَلَمْ يَطْعَنِي
إِذَا مَا قُلْتُ: أَقْصَرُ وَأَسْلُ عَنْهَا

يصور الشاعر فعل حب هذه المرأة في نفسه فقلبه ابدًا منهزم امام سلطة الحب الجارف على قلبه الذي يأبى صرح هذه المحبوبة أو الابتعاد عنها والاقرار بالهزيمة امام المحبوبة لم يكن مما يشين بل عرفه معظم الشعراء الذين انبروا لغرض الغزل في ذلك العصر يقول إبان اللاحقي: (من مجزوء الكامل)

وَسَلَّمْتُ طُؤْلَ مِطَالِهَا
ذَكَ مُرَشَّ قَاتُ نِبَالِهَا⁽⁷⁾

صَرْمَتُكَ بَعْدَ وَصَالِهَا
وَرَمَتْ فَلَمْ تُخْطِئِ فَوَا

ان جمال المرأة المرئي ليس المؤثر الوحيد في فرض سلطتها على الشاعر فيمضي في وصف بصري لها، بل قد تفرض سلطتها عليه من خلال حواسها الأخرى كصوتها أو رائحتها أو ملمسها. فيمضي في وصفها من خلال هذه الحواس، وتبرز هذه الظاهرة عند الشعراء العميان إذ تنمو عندهم حاسة السمع كثيراً فيعتمدون عليها اعتماداً كبيراً فهم يلتقطون اخف الأصوات ولهم القدرة الفائقة على التمييز بينها. لذلك كثر حديث بشار بن

(2) ينظر حديث الاربعاء: 294/1 ؛ وينظر في الأدب العباسي الرؤية والفن: 394.

(3) ينظر في الأدب العباسي الرؤية والفن: 397.

(4) ينظر طبقات الشعراء: 159.

(5) رسيس الهوى: فعله بالنفس. ينظر لسان العرب: مادة (رسس).

(6) شعر ربيعة الرقي: 89 ؛ وينظر في الشعر العباسي الرؤية والفن: 397.

(7) اخبار الشعراء المحدثين من كتاب الاوراق: 39/1.

برد عن صوت المرأة وتَقَنَّ في وصفه وقدمه إلى المتلقي بطرق مختلفة، وربما وصف الصوت وصفاً تمثيلاً مادياً يدل على شغفه به وحفظه له في خطوة متقدمة للإفلات من تقييد وصف المسموع بالمرئي⁽¹⁾.

مثل قوله: (من الطويل)

لَقَدْ عَشَقْتُ أَذْيَ كَلَامٍ سَمِعْتُهُ رَحِيماً وَقَلْبِي لِلْمَلِيحَةِ أَعْشَقُ
وَكَيْفَ تَنَاسِي مَنْ كَانَ حَدِيثُهُ بَأْذُنِي وَإِنْ غِيَّبْتُ فُرْطَ مُعَلَّقُ⁽²⁾

ويقول الدكتور محمود سالم «ويقترب بشار من الإبداع حين يتحول عن وصف الحديث وصفاً بصرياً إلى وصف تأثيره عليه فيشبهه بأثر الخمر الذي يترك الجسد والروح في نشوة عارمة»⁽³⁾. (من المنسرح)

إِلَّا حَدِيثًا كَالْخَمْرِ لَذْنُهُ تَكُونُ سُكْرًا فِي الرُّوحِ وَالْجَسَدِ⁽⁴⁾

وكذلك تأثير المرأة عليه من خلال عبق رائحتها الزكية التي توافق رائحة المسك ان هي لم تطيب: (من الطويل)

يُذَكِّرُنِي الرِّيحَانُ رَائِحَةَ التِّي إِذَا لَمْ تَطْيَبْ وَافِقَ الْمِسْكِ رِيحُهَا⁽⁵⁾

ثم يدعو بشار محبوبته إلى اشراك حاسته أخرى وهي حاسة اللمس من اجل ان يتمكن من وصفها بعد ان ذكرت له محاسنها: (من الوافر)

أَمَامَةً قَدْ وَصِفْتَ لَنَا بِحُسْنٍ وَإِنَّا لَا نَرَاكَ فَالْمَسِيئِينَ⁽⁶⁾

وليس العميان وحدهم من تأثروا بصوت المرأة فالمرأة المغنية كان لها اثرها وسلطانها الواسعة على عموم الشعراء ولاسيما وأن الجواري المغنيات ارتبطن «بمجالس الشراب والغناء واقبالهن على تعلم العزف واجادة الغناء قد ساعد على تعلق الشعراء وغير الشعراء بهذه المجالس فقد كانت تحفل بعذوبة حديث الإماء المثقفات فمنهن من تتقن بفنون الأداب ورواية الشعر وقرصه... تفننت الجواري في اصطناع ما يفتن الرجال والخلفاء والشعراء»⁽⁷⁾.

(1) ينظر بشار بن برد آخر القدما واول المحدثين: 170 – 171.

(2) ديوان بشار: 139 / 4 – 140 .

(3) بشار بن برد آخر القدما واول المحدثين: 170.

(4) ديوان بشار بن برد: 68/3 .

(5، 5) نفسه: 106/2 ؛ نفسه: 228/4.

(7) موقف الشعر من الفن والحياة: 62 – 63.

وبخروج المرأة الحرة من دائرة الغزل – إلا قليلاً – حل محلها الغزل بهؤلاء الجواري والإماء اللواتي تفنن في اظهار مواهبهن في اغراء الرجال وكان للشعراء مساحة اكبر للتغزل بهن دون قيد الوقار والحشمة الذي يقتضيه التغزل بالمرأة الحرة مما انتج إباحية مسرفة وصراحة مكشوفة في أشعارهم.

فهذا مطيع بن اياس يصف ولعه بـ (ريم) وهي جارية لبعض النخاسين ببغداد وله فيها غزل كثير يصف فيه ما كانت تملؤه به من سرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ولا يتردد في ذكر اسمها مقروناً مع اسمه في شعره ويطالبها بإباحية صريحة ان تحقق له رغباته⁽¹⁾.

إذ يقول: (من مجزوء الراجز)

أَمْسَى مُطِيعٌ كَلَفَ
يَا رِيْمُ فَأَشْرَفِي كِبِدًا
وَنَوَلِينِي قُبَاً
وَأَحِدَةً تُنَمِّ كَفِّي
صَبَاً حَزِينًا دَنَفًا⁽²⁾
حَزَى وَقَلْبًا شَغَفًا⁽³⁾
وَاحِدَةً تُنَمِّ كَفِّي⁽⁴⁾

ولست ريم هي المحبوبة الوحيدة لهذا الشاعر، بل كان من القلة المتهتكة المتحللة من الشعراء في ذلك العصر وليس من جارية إلا وكلف بها وسعى اليها، ومن شعره الذي يسمح المقام بذكره قوله في جارية مظهراً سلطتها عليها بحيث اوهت صبره وجعلت قلبه يتصابى: (من مجزوء الرمل)

إِنَّ قَلْبِي قَدْ تَصَابَى
وَرَمَاهُ الْخُبُّ مِنْهُ
قَدْ دَهَاهُ شَادِنٌ يُلُ
بَعْدَمَا كَانَ أَنَابًا
بِسِرِّهِمْ فَأَصَابَا
بَسٌ فِي الْجِدِّ سَخَابًا⁽⁵⁾

كما كان لـ (وحيد) – وهي جارية مغنية بارعة اشتهرت في بغداد – بجمالها الفتان وصوتها الجميل سطوتها على الشعراء فأثارت اعجابهم وافتتن بها كثيرون ومنهم ابن الرومي الذي خلدها بهذه القصيدة النفيسة⁽⁶⁾. (من الخفيف)

يَا خَلِيلِي نِيْمَتِي (وَحِيدُ)
غَادَةً زَانَهَا مِنَ الْغُصْنِ قَدْ
تَتَجَلَّى لِلنَّظَائِرِ إِلَيْهَا
تَتَغَنَّى كَأَنَّهُ لَا تُغْنِي
فِي هَوَى مَثَلَهَا يَخْفُ حَلِيمُ
فَقَوَادِي بِهَا مُغْنَى عَمِيدُ
وَمِنْ الظُّبْيِ مَقْلَتَانِ وَجِيدُ
فَشَقِي بِخُسْنِهَا وَسَعِيدُ
مَنْ سَكُونِ الْأَوْصَالِ وَهِيَ تُجِيدُ
رَاجِحَ حُلْمِهِ وَيَغْوِي رَشِيدُ

(1) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 66 – 67.

(2) دنفاً: مريضاً. ينظر لسان العرب: مادة (دنف).

(3) حَزَى: ضامته. ينظر لسان العرب: مادة (حرر).

(4) شعراء عباسيون (غرنباوم): 6.

(5) نفسه: 32، السخاب: القلادة من القرنفل. ينظر لسان العرب: مادة (سخب).

(6) ينظر بغداد في الشعر العربي: 44.

عَيْبُهَا أَنَهَا إِذَا غَنَتْ الْأَحْمَرُ سَرَّارَ ظَلَّوْا وَهَمَّ لَدَيْهَا عَيْدٌ⁽¹⁾

فيعد ان وصف الشاعر جمال هذه المرأة وحسن صوتها اظهر حجم سلطتها عليها بل على أكثر الناس حتماً ورشداً ليخفّ هذا الحليم ويغوى هذا الرشيد ثم يبالغ في سطوتها واخذها مكامن القلوب ان الأحرار يصيرون عبيداً لها ان هي غنت واسمعتهم صوتها الشجي.

وتبرز سلطة المرأة بصورة أخرى في الشعر وهي صورة العاذلة التي تريد فرض ارادة ما على الشاعر وليس بالضرورة ان تكون هذه الإرادة في الحب أو الغزل فقد يكون العذل على البخل أو الكرم المفرطين أو الاقدام والاحجام في المعارك أو على الافراط في شرب الخمر كما في عاذلة أبي نواس التي يخاطبها قائلاً: (من الوافر)

أَعَاذَلْتِي أَقْصُرِي عَنْ بَعْضِ لَوْمِي فَرَاغِي تَوْبَتِي عِنْدِي يَخْجِبُ
غُرِرْتُ بِتَوْبَتِي وَلَجَجْتُ فِيهَا فَشَقِي الْيَوْمَ جَبَّكَ لَا أَتُوبُ⁽²⁾

إذ يرفض الشاعر هذا اللوم إلى الحد الذي يُعَرِّي فيه الحقيقة تعرية كاملة حين يزجر اللائمة في عنف ولا يجد وسيلة لاسكاتنها إلا ان يضعها امام الحقيقة الواقعية وهي ان إقلاعه عن الخمر أو توبته امران ميثوس منهما كل اليأس، وان أية محاولة في هذا السبيل مآلها إلى القشل والخيبة⁽³⁾.

بهذا النوع من التعبير عن تأثير سلطة المرأة على الشاعر اقترنت اسماء بعض الشعراء بألقاب تدل على ان الشاعر صبَّ متهالك حد القتل أو الصرع ولم يكن ذلك مقصوراً على فئة من الشعراء بل نجد من هؤلاء من هو من شعراء الغزل العفيف مثل المَوْءَل بن أَمِيل^(*) والذي لقب بقتيل الهوى⁽⁴⁾. ومنهم من كان زيراً للنساء يكثر من ذكرهن ذكرهن في شعره مثل مسلم بن الوليد والذي لقب بصريع الغواني⁽⁵⁾، وقبلهما قتيل الحب عروة بن حزام⁽⁶⁾. فاما صريع الغواني فقد كان الرشيد قد أطلق عليه هذا اللقب حين سمع سمع قصيدته الغزلية الخمرية التي يقول فيها: (من الطويل)

(1) ديوان ابن الرومي: 762/2 – 764 .

(2) ديوان أبي نواس: 30 .

(3) ينظر موقف الشعر من الفن والحياة: 206.

(*) هو المَوْءَل بن أميل بن أسيد المحاربي، شاعر كوفي من مخضرمي شعراء الدولتين (الاموية والعباسية) (ت نحو 190هـ). ينظر خزانة الأدب: 333/8

(4) ينظر معجم الشعراء: 385/1.

(5) ينظر طبقات الشعراء: 235.

(6) ينظر قصص العرب: 128/4.

لَأَمْضِي هَمِّي أَوْ أَصِيبَ فِتْنَى مِثْلِي
وَأَعْدُو صَرِيحَ الرَّاحِ وَالْأَعْيُنَ النَّجْلِ⁽¹⁾

سَأَتَّقَادُ لِلذَّاتِ مَتَّبِعَ الصَّبَا
هَلِ الْعَيْشُ إِلَّا أَنْ أَرَوْحَ مَعَ الصَّبَا

فقال له الرشيد: انت صريح الغواني فسمي بذلك حتى صار لا يعرف إلا به⁽²⁾.
وفي رواية أخرى ان رجل سأل مسلم بن الوليد لِمَ تدعى صريح الغواني؟ فانشأ
يقول: (من الخفيف)

لِ وَمَا فِي الثُّغُورِ مِنْ اقْحَوَانٍ
لِ وَمَا فِي الصُّدُورِ مِنْ رُؤْمَانٍ
فلهذا أَدْعَى (صَرِيحَ الْغَوَانِي)⁽³⁾

إِنْ وَرَدَ الْخُدُودُ وَالْحَدَقَ النَّجْمُ
وَأَعُوجَاجُ الْأَصْدَاعِ فِي ظَاهِرِ الْخَدِ
تَرَكْتُ بَيْنَ الْغَوَانِي صَرِيحاً

واضح ان الشاعر راضٍ عن هذه التسمية ويحاول اقناع المتلقي بحجم سلطة المرأة ومفاتها عليه بما لا قِبَلْ له على مقاومتها فلذا صار يدعى صريح الغواني فهو يذوب صباباً في جمال النساء الاخاذ ويعبر عنه بشعر رقيق يسيل عذوبه وتظهر سلطة المرأة على هذا الشاعر بصورة أخرى مختلفة، انها صورة الزوجة التي احبها، فماتت، فرثاها احسن رثاء واعمقه ففي الأغاني: «كانت لمسلم بن الوليد زوجة من اهله كانت تكفيه امره وتسره فيما تليه له منه فماتت فجزع عليها جزعاً شديداً وتنسك مدة طويلة وعزم على ملازمة ذلك، فاقسم عليه بعض اخوانه، ذات يوم ان يزوره ففعل فاكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وانشأ يقول»⁽⁴⁾: (من الطويل)

سَبِيلَاهُمَا فِي الْقَلْبِ مُخْتَلِفَانِ
أَرَى الْيَوْمَ فِيهِ غَيْرَ مَا تَرِيَانِ
إِلَى مَنْزِلِ نَاءٍ لَعِينِكَ دَانِ
وَتَعْتَرِفُ الْأَحْشَاءُ بِالْخَفَقَانِ
وَسَهْمَاهُمَا فِي الْقَلْبِ يَعْتَلِجَانِ»⁽⁵⁾

بِكَاءٍ وَكَأْسٍ، كَيْفَ يَتَّفَقَانِ؟
دَعَانِي وَإِفْرَاطَ الْبِكَاءِ فَاِنِّي
غَدَتُ وَالْثَرَى أَوْلَى بِهَا مِنْ وَلِيِّهَا
فَلَا وَجَدْتُ حَتَّى تَنْزِفَ الْعَيْنَ مَاءَهَا
وَكَيْفَ بَدْفَعِ الْيَأْسَ وَالْوَجْدَ بَعْدَهَا

إذ كان جمال المرأة وحسنها يفرض سلطة على الشاعر وهي حية مفعمة بالحياة فان الوفاء لها ولذكرها يفرض سلطة لها وهي ميتة. وقد سخر الشاعر ذلك لابتداع هذه المعاني الصادقة التي تحدث فيها عن عمق مأساته والألم الكبير الذي اصابه لفقد زوجته التي احبها فاصبح وحيداً بلا اليق أو قرين.

(1) شرح ديوان صريح الغواني: 43.

(2) طبقات الشعراء: 235 ؛ وينظر تاريخ بغداد: 97/13.

(3) شرح ديوان صريح الغواني: 342 - 343.

(4) الاغاني (سمير جابر): 66/19.

(5) شرح ديوان صريح الغواني: 341.

وكان للحبيب الأول سلطته ومكانته الخاصة في قلب الشاعر فمهما تنقل الشاعر في مغامراته في الحب والغرام فانه يبقى مشدوداً إلى حبيبه الأول كأشداد الإنسان إلى منزله الأول وفي هذا المعنى يقول أبو تمام: (من الكامل)

نَقَلْ فَوَادَكَ حَيْثُ شَبَنْتَ مِنَ الْهَوَى
مَا الْخُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ
كَمْ مَنْزِلٍ فِي الْأَرْضِ يَأْلِفُهُ الْفَتَى
وَخَبْنِيهِ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنْزِلٍ (1)

فمع ان ابا تمام لم يكن يُعرف بحبيبة معينة غازلها، وعانى فيها شوقاً وصبايةً إلا انه تظهر في شعره سلطة كبيرة للمرأة بل ان الدكتور (يوسف عيد) يرى ان ابا تمام يؤثر المرأة من بين اللذائذ كلها فاذا ظفر بها ظفر بكل لذة، كما ان جسد المرأة يشكل سلطة كبيرة عليه وان احب النساء إليه الابكار لذلك كثرت في شعره عبارات العذرية والبكورة. فضلاً عن انه يظهر غيره شديدة على المرأة حتى من نفسه وقلبه (2). أليس القائل: (من مجزوء الوافر)

أَغَارُ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلِي
وَأَشْفَقْتُ أَنْ أَرَى خَدِيْعَةً
وَأَنْ أُعْطِيَتْ أَمْلِي
كَ نَصَبٍ مَوَاقِعَ الْمُقَلِّ (3)

وهو بهذا يصور موقف أبي تمام من النساء موقفاً ينطوي على شباب فوار وروح دافقة ونفس جامحة، على عكس ما قاله الدكتور محمد مندور فيه من ان «شعر أبي تمام لا علاقة له بنفسه» (4).

ومضى بعض الشعراء يدافع عن ضعف الشاعر واستكانته امام سلطة المرأة القوية محاولاً التسوية للجوى والهيام الذي يشعر به وانه خارج عن إرادتهم ومن هؤلاء ابن الرومي الذي يرى ان ذلك من البلاء وينبغي ان لا نزيد هذا البلاء ببلاء اللوم لان ذلك غير مُجدٍ إنما العلاج لداء الحبيب هو رؤية من يحب (5). يقول: (من الكامل)

لَا تُكْثِرَنَّ مَلَامَةَ الْعُشَّاقِ
فَإِذَا تَضَاعَفَ كَانَ غَيْرَ مُطَاقِ
إِنَّ الْبَلَاءَ يَطَاقُ غَيْرَ مُضَاعَفٍ
كَالرَّيْحِ تُغَرِّي النَّارَ بِالْإِحْرَاقِ
لَا تُطْفِئَنَّ جَوِّي بِلُومٍ، إِنَّهُ
غَيْرُ الْحَبِيبِ يَزُورُهُ مِنْ رَاقِي (6)

وقد تبتعد المرأة مكانياً من الشاعر لكن طيفها يبقى يمارس سلطة المرأة الغائبة، الحاضرة في ضمير الشاعر ووجدانه، وكثيرون هم الشعراء الذين خاطبوا طيف المحبوبة

-
- (1) ديوان أبي تمام: 253/4 .
 - (2) ينظر دفاتر عباسية: 120 - 121.
 - (3) ديوان أبي تمام: 256/4 .
 - (4) النقد المنهجي عند العرب: 2 - 3.
 - (5) ينظر الأدب العربي في العصر العباسي: 134.
 - (6) ديوان ابن الرومي: 1662/4 - 1663.

حتى ان (الشريف المرتضى) جمع تلك الاشعار في كتاب اسماء (طيف الخيال)⁽¹⁾. ويجدر
ويجدر الاشارة إلى ان اغلب شواهد هذا الكتاب كانت لابي عبادة البحتري الذي تميز بهذا
النمط ولعل قصته الواقعية مع (علوة) تلك الغادة الحسنة التي تولع بها وصبا اليها في
مطلع شبابه - لكنه لم يحظ بها إذ تزوجت من رجل آخر - كانت السبب في اتخاذه هذا
المنهج في شعره إذ ظل طيفها يعاوده طوال حياته حتى ضرب به المثل بين الادباء
فاصبحوا يقولون: أرّق من طيف البحتري⁽²⁾.

ومما قيل في ذكره للطيف قول ابن رشيق: «البحتري ارق الناس نسيباً واصلحهم
طريقة ولاسيما ان ذكر الطيف فانه الباب الذي شهد له به»⁽³⁾ ومن ذلك قوله: (من الوافر)
الوافر

لِسَكْرَى اللَّحْظِ فَاتَتْهُ الْقَوَامُ
وَبَلْبَالٍ لِقَلْبِي الْمُسْتَهَامُ
وَنَارَ الْحُسْنِ سَاطِعَةُ الضَّرَامِ
عَلَيْكَ، وَمَنْ يُبْلَغُ لِي سَلَامِي؟
بِمَا فِي مَقَلَّتِيكَ مِنَ السَّقَامِ
بَنَّا الْهَجْرَانُ عَاماً بَعْدَ عَامِ
إِلَيْكَ وَزُورَةَ لِكَ فِي الْمَنَامِ
وَمَنْ أَهْوَاهُ فِي أَرْضِ الشَّامِ⁽⁴⁾

خَبَالٌ يَغْتَرِينِي فِي الْمَنَامِ
لِعَلْوَةٍ إِنَّهَا شَجَنٌ لِنَفْسِي
إِذَا سَفَرْتُ رَأَيْتُ الظَّرْفَ بَحْتاً
سَلَامُ اللَّهِ كُلَّ صَبَاحٍ يَوْمِ
لَقَدْ غَادَرْتِ فِي جِسْدِي سَقَاماً
لَنْنُ قُلَّ التَّوَاصُلِ أَوْ تَمَادَى
فَكَمْ مِنْ نَظَرَةٍ لِي مِنْ قَرِيبِ
أَتَّخِذُ الْعِرَاقَ هَوًى وَدَاراً

واضح ان طيف خيال هذه المحبوبة الغائبة (علوة) قد مارس على الشاعر سلطة
المرأة الحاضرة تماماً. بينما هو في بلد وهي في آخر.

وبالغ أبو بكر الصنوبري في اظهار سلطة المحبوبة عليه مع انه من المفترض، أن
المرأة هي المخلوق الاضعف وان الرجل هو المخلوق الاقوى لكن مع ما اصاب الشاعر
من وهن وضعف فان الموازين انقلبت فغلب الضعيف القوي. يقول: (من الطويل)

وَكَانَ الْهَوَى مَرْحاً فَصَارَ الْهَوَى جَدًّا
وَهَذَا الْهَوَى مَا زَالَ يَسْتَوْهِنُ الْجُلْدَا
فَكَمْ مِنْ ظِبَاءٍ فِي الْهَوَى غَلَبَتْ أَسْدَا
وَأَمْلَكَ لِي مَنِي فَصَرْتُ لَكُمْ عِبْدَا
كَفَقَدِ حَيَاتِي لَا رَأَيْتُ لَكُمْ فَقْدَا⁽⁵⁾

تَرَايِدُ مَا أَلْقَى، فَقَدْ جَاوَزَ الْحَدَّ
وَقَدْ كُنْتُ جُلْدَا ثُمَّ أَوْهَنْتِي الْهَوَى
فَلَا تَعْجَبِي مِنْ غُلْبِ ضَعْفِكَ قَوْتِي
غَلَبْتُمْ عَلَيَّ قَلْبِي فَصَرْتُمْ أَحَقَّ بِي
جَرَى حُبُّكُمْ مَجْرَى حَيَاتِي فَفَقَدْتُكُمْ

(1) ينظر طيف الخيال، (الفهرس): 148 - 158.

(2) ينظر الأدب العربي في العصر العباسي: 126.

(3) العمدة: 119/2.

(4) ديوان البحتري: 3/ 1928 - 1929.

(5) ديوان الصنوبري: 418.

ولا شك ان الشاعر تحرى في إبداعه ان يظهر شوقه وحنينه إلى هذه المرأة ويظهر اثرها في نفسه لكن بحذر شديد واحساس مرهف فابتعد عن كل ما ينتقص قيمة هذه المرأة ويخدش حياءها، بل راح يخاطبها بأسلوب الجمع (غلبتم)، (صرتم) وذلك لاطهار التعظيم والتفخيم الذي تستحقه هذه المرأة – في نظره - .

وإذا تمادى الشعراء وبالعوا في اظهار سلطة المرأة واثرها في حياتهم وانعكاس ذلك في شعرهم فإن المتنبي يحاول ان يتخذ له طريقاً آخر إذ يظهر في شعره ما يوحي بعدم اكترائه بالمرأة وعدم خضوعه لسلطانها لانه مشغول بما هو اهم – عنده – يقول: (من البسيط)

لَوْلَا الْعَلِي لَمْ تُجِبْ بِي مَا أُجِوبُ بِهَا وَجَنَاءَ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءَ قَيْدُودٍ⁽¹⁾
وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةً أَشْبَاهَ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ⁽²⁾
لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَيْدِي شَيْئاً تُتِمُّهُ عَيْنٌ وَلَا جَيْدُ⁽³⁾

يريد انه لولا سعيه لطلب المعالي لم يختر معانقة السيف ويترك النساء الحسان اللواتي يُشَبِّهْنَ سيفه في رونقه وبياضه، يرى الكاتب ان مجرد قوله هذا يمثل نوعاً من السلطة للمرأة المتخيلة عليه لكن لنقل انها تحت السيطرة.

كما ان الناظر في ديوان المتنبي يجد عدداً لا يستهان به من القصائد والتي ابتدأها الشاعر بمقدمات غزلية يظهر فيها غزلاً رقيقاً جعل كثير من الباحثين يعتقدون انه كان يحب (خولة) اخت سيف الدولة وانها هي من كانت تمثل سلطة المرأة الواقعية التي استوحى منها إبداعه الشعري وقدرته الفائقة في التحدث بلغة العشق والغرام⁽⁴⁾. ومن تلك تلك المطالع الغزلية ما نجده في قصيدته التي يمدح فيها ابا المنتصر شجاع بن محمد الازدي التي يذكر فيها صراحة انه عاشق وانه جَرَّبَ نار الهوى: يقول: (من الكامل)

أَرْقَى عَلَى أَرْقٍ وَمِثْلِي يَأْرَقُ وَجَوَى يَزِيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقُّ⁽¹⁾
جَهْدُ الصَّبَابَةِ أَنْ تَكُونَ كَمَا أَرَى عَيْنٌ مُسْهَدَةٌ وَقَلْبٌ يَخْفِقُ⁽²⁾
مَا لَاحَ بَرْقٌ أَوْ تَرَمَّ طَائِرٌ إِلَّا انْتَبَيْتُ وَلِي فَوَادٍ شَيْقُ⁽³⁾
جَرَّبْتُ مِنْ نَارِ الْهَوَى مَا تَنْطَفِي نَارُ الْعُضَى وَتَكِلُ عَمَّا تُحْرِقُ⁽⁴⁾
وَعَذَلْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ حَتَّى دُقْتُهُ فَعَجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لَا يَعِشُقُ⁽⁵⁾

(1) الوجناء: الناقة الصلبة الشديدة، الحرف: الضامرة، الجرداء: الفرس القصيرة الشعر، القيدود: الطويلة الطويلة العنق.. ينظر لسان العرب: مادة (وجن، حرف، ضمير، قود).

(2) الغيد: جمع غيداء وهي المتنتية لينا، الاماليد: الناعمات المستويات التامات. ينظر لسان العرب: مادة (غيد، ملد).

(3) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 140/2 – 141.

(4) ينظر في الميزان الجديد: 128 ؛ وينظر في الأدب العربي في العصر العباسي: 241 .

(5) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 73/3 – 74 .

ويرى الكاتب ان مثل هذه المعاني تؤكد سلطة حقيقية فرضتها امرأة ما على الشاعر، لكن ليس بالضرورة ان تكون اخت سيف الدولة، لانه لا توجد ادلة ثابتة تشير إلى هذه العلاقة أو تجزم بوجودها.

ومن المطالع الغزلية الرائعة قوله: (من الخفيف)

كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قَتِلْتُ شَهِيدٍ بِيَّاضِ الطَّلَى (1) وَوَرْدِ الْخُدُودِ
وَعُيُونِ الْمَهَامَا وَلَا كَعُيُونِ فَتَكْتُ بِالْمُتَيْمِ الْمَعْمُودِ (2)

وقد لاحظ النقاد ان المتنبي خاطب الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب وانه قد استعمل الفاظ الغزل والنسيب في اغراض أخرى كأغراض الحرب والجد والصديق مع الاحسان والإبداع⁽³⁾. ويرى الدكتور محمد مندور «ان السبب الحقيقي هو في طبيعة المتنبي النفسية وفي ملايسات حياته فقد كان الرجل كما عرفنا قوي الانفعال سريع التأثر زحرت نفسه بشتى المشاعر ففاضت في لغة الحب، فالحب ليس وقفاً على الغزل الجنسي كما قد يظن فلغته من الناحية النفسية هي المنفذ الصادق لكل شعور حار»⁽⁴⁾.

واذا تجاوزنا المقدمات الغزلية عند المتنبي وبحثنا في قصائد غزلية بحته فسنجد قصيدة عُذَّتْ من نوادر فن الغزل عنده⁽⁵⁾. قوله: (من الطويل)

لِعَيْنَيْكَ مَا يَلْقَى الْفَوَادُ وَمَا لَقِي وَلِلْحَبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مَبًى وَمَا بَقِيَ
وَمَا كُنْتُ مِمَّنْ يَدْخُلُ الْعَشْقُ قَلْبَهُ وَلَكِنْ مَنْ يَبْصُرُ جُفُونَكَ يَعْشَقُ
وَأَحْلَى الْهَوَى مَا شَكَّ فِي الْوَصْلِ رَبُّهُ وَفِي الْهَجْرِ فَهُوَ الدَّهْرُ يَرْجُو وَيَتَّقِي
وَعُضْبِي مِنَ الْإِدْلَالِ سَكْرَى مِنَ الصَّبَا شَفَعْتُ إِلَيْهَا مِنْ شَبَابِي بِرَيْقِ
وَأَشْنَبَ مَعْسُولِ الثَّنِيَّاتِ وَاضِحٍ سَتَرْتُ فَمِي عَنْهُ فَقَبْلَ مَفْرِقِي (6)

ان سحر عيني هذه المرأة استولى على الشاعر فاذعن له، مع ادعاءاته الكثيرة على مقاومة العشق لكنه عاد في النهاية مغضوباً مهووراً، وهذه الحال بين الكرّ والفرّ توحى بان المتنبي كان يستعذب الأحوال النفسية الجارية بين الحبيبين وان بينهما منازلةً وحواراً خفياً يطيبان به وهو اقرب إلى الوجد والوجدان، يتلو امري البعد والقرب، والوصال والهجر، والادلال والصد مما يكون بين المحبين.

ولنقل انه صراع بين سلطة المُحِبِّ وسلطة المحبوبة، والمتنبي حينما يصف محبوبته بانها رائدة الفتنة والجمال والتميز بين بني جنسها فانه إنما يسوغ للمتلقى سبب انهزامه

(1) الطلى: الاعناق. ينظر لسان العرب: مادة (طلى).

(2) شرح ديوان المتنبي: 38/2 والمتيم من التيم: أن يستعبده الهوى؛ والمعمود: تقال للمريض الذي اضناه اضناه الحب.. ينظر لسان العرب: مادة (تيم، عمد).

(3) ينظر بتيمة الدهر للثعالبي: 237/1 .

(4) في الميزان الجديد: 89.

(5) ينظر دقاتر عباسية: 225..

(6) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): 48/3 - 50 .

امامها، كما انه لا يرضى إلا ان تكون حبيبته افضل النساء كما هي فرسه وسيفه وممدوحيه وشعره⁽¹⁾.

ولكن هل يرضى المتنبي بالهزيمة؟ لا اظن ذلك فهو - وعلى عادته - لا بد ان يحوّل الامور لصالحه في نهاية الامر فبعد كل الذي ذكره من صفاته هذه المرأة يجعل سلطتها تهوي امام سلطة شبابه ونضارته عندما تهّم هذه المرأة بتقبيله على ثغره - لكنه يظهر بمظهر المتمنع المتعفف - فيميل عنها لتقبيله من مفرق شعره. ومهما كان من امر هذه القبله فان الدكتور (يوسف عيد) يرى في هذا النص اعترافاً صريحاً من المتنبي «بعشق يدنف قلبه... وبوح واعتراف في لحظة ضعف وانهازم»⁽²⁾.

وتظل سلطة المرأة مهيمنة على تفكير الشاعر حتى وهو في اصعب الظروف كالاسر أو السجن فمما قاله أبو فراس الحمداني مفتخراً في احدى قصائده الرومية التي قالها وهو في الاسر وابتدأها بمقدمة غزلية سطر فيها اروع أبيات الغزل حين قال: (من الطويل)
أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
نعم أنا مشتاق وعندي لوعة
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى
معلّتي بالوصل، والموت دونه
حفظت، وضيعت المودة بيننا
أما للهوى نهى عليك ولا أمر
ولكن مثلي لا يذاع له سر
وأذلت دمعاً من خلانقه الكبر
إذا مت ظمناً فلا نزل القطر
وأحسن من بعض الوفاء لك العذر⁽³⁾

يظهر الشاعر مكانة هذه الفتاة من قلبه واثرها فيه جرياً على عادة الشعراء في إظهار سلطة المرأة عليهم من خلال تصوير حالهم بسهر الليالي الطويلة والأرق الذي ينتابهم وما لاقوه من بلوى الحب وهجر الحبيب. يقول السري الرفاء في هذا المعنى: (من الوافر)

بلاني الحب فيك بما بلاني
أبيت الليل مرتقشاً أناجي
فنشهد لي على الأرق الثريا
فشأني أن تفيض غروب شاني
بصدق الوجد كاذبة الأمان
ويعلم ما أجن الفرقدان⁽⁴⁾

يبث الشاعر وجده وانه مبتلى بالحب الذي يجعله يسهر الليل الطويل يناجي محبوبته التي لم تف بوعودها وتشهد على ذلك الثريا ويعلم بحاله الفرقدان وهو عندما يستخدم هذه اللغة الرقيقة فانه يحاول استمالة هذه الحبيبة وجعل المتلقي يتعاطف مع الشاعر ويرق لحاله وقد عدّ ياقوت الحموي هذه الأبيات من غرر شعر السري الرفاء الغزلي⁽⁵⁾.

(1) ينظر دفاتر عباسية: 226.

(2) دفاتر عباسية: 225.

(3) ديوان أبي فراس الحمداني: 84 .

(4) ديوان السري الرفاء: 711/2 .

(5) ينظر معجم الأدباء: 228/4.

لقد تباين الشعراء في اظهار سلطة المرأة في ابداعهم الشعري منهم من اجاد واثمر ومنهم من اخفق وقصر وغالباً ما تجد المجيدين منهم اصحاب تجارب حقيقية، أو على الاقل شعور صادق اما المقصرين فهم الذين يتصنعون الحب وما شعروا باحاسيسه الصادقة فتخرج أشعارهم متصنعة جافة لا نبض فيها ولا حياة ومن ذلك قول مهيار الديلمي (ت 428هـ): (من الرجز)

مَنْ دَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ النَّجْلُ
فَمَا زِمْتُ سَوْدَاءَ مِنْهَا اسودا
باع رخيصاً لَبَّهْ يَوْمَ (اللوئ)
حَكْمُ سَوِيٍّ مَسْلُطٌ إِذَا جَنَى
دَمِي - وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بِدَم -
أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمَقْلِ؟
فَغَيْرَ أَنْ يُجَرَّحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
مَوْكَلٌ أَحْشَاءَهُ بِالْكَالِ
لَمْ يَعْتَذِرْ وَإِنْ قُضِيَ لَمْ يَعْدِلِ
عَلَى (اللوئ) لِمَ حُلَّ يَا ذَاتَ الْخُلِي (1)

يرى الدكتور شوقي ضيف ان هذه الأبيات لم تصل إلى مصاف الإبداع الذي كُنَّا نعجب به عند شعراء القرن الثالث، لأنك تحس احساساً واضحاً ان الشاعر يلفق القصائد تلفيقاً فهو يجمع لها الألفاظ من هنا وهناك (2)، ونحن نتفق مع الدكتور شوقي ضيف ونستنكر ونستنكر هذا الاستفهام الذي ابتدأ الشاعر به قصيدته وكذلك سهامه التي لا تعرف مكان الرمية وانتقاله من القتل إلى البيع في ترتيب غير منطقي فضلاً عن ذلك الجنس الباهت بين موكل وكلل، وكذلك بين حلّ وذات الحلّي. ويبدو ان الشاعر راهن على قبول نصه من قبل المتلقي بان اورد المُقْل والعَيون النجل لكنها لم تسمن ولم تغن من جوع. والباحث إذ اورد مثل هذا الشاهد انما لاظهار التباين في الإبداع بين شاعر وآخر، ومثل هذه النماذج إنّما تُبرِّز سواها بما ذكرناه للمبدعين الكبار من شعراء ذلك العصر.

ان تصنع الشاعر وجود سلطة للمرأة عليه وهي غير موجودة اصلاً يمكن ان يكون له دلالات رمزية وهو ما اشارت إليه الدكتورة عائشة عبد الرحمن في حديثها عن أبي العلاء المعري - الذي لم يعرف عنه من اخباره ما ينم عن حبه لامرأة ما أو انه عانى تلك التجربة حسياً - إذ ترى ان هذا الغزل لعله يكون من الشعر الرمزي الذي يخفي وراء ظاهر لفظه دلالة مستورة على امنيات تعلق بها في شبابه الطامح، كأن تكون هذه الحبيبة رمزاً للدينيا أو إلى المجد أو إلى نعمة البصر التي حُرِّم منها (3)، اما ورود بعض اسماء النساء في شعره كقوله: (من الكامل)

إِنْ كُنْتُ مُدْعِيًا مَوْدَةَ زَيْنَبٍ
غَادَرْتَنِي كِبَنَاتِ نَعْشٍ ثَابِتًا
فَاسْكُبْ دُمُوعَكَ يَا غَمَامٌ وَنَسْكُبْ
وَجَعَلَتْ قَلْبِي مِثْلَ قَلْبِ الْعَقْرَبِ (4)

(1) ديوان مهيار الديلمي: 32- 33 .

(2) ينظر الفن ومذاهبه: 361.

(3) ينظر أبو العلاء المعري في رحلة حياته: 67 - 71.

(4) سقط الزند: 226 - 227.

بِالْجَفْنِ بَارَزْتَ الْقُلُوبَ وَإِنَّمَا
كَمْ قُبْلَةٌ لَكَ فِي الضَّمَانِ لَمْ أَخَفْ
وَرَسُولٌ أَحْلَامٍ إِلَيْكَ بَعَثُهُ
وَكَأَنَّ حُبَّكَ قَالَ: حَظُّكَ فِي السُّرَى
وَاهْجُمْ عَلَى جُنْحِ الدُّجَى وَلَوْ أَنَّهُ

بِالنَّصْلِ يَبْرُزُ كُلُّ شَيْءٍ مَحْرَبٍ (1)
فِيهَا الْحِسَابُ لِأَنَّهُ لَمْ تُكْتَبِ
فَأَتَى عَلَى يَأْسٍ بُنْجَحِ الْمَطْلَبِ
فَالْطَّمُ بِأَيْدِي الْعَيْسِ وَجْهَ السَّبَسَبِ
أَسَدٌ يَصُولُ مِنَ الْهَلَالِ بِمَخْلَبِ (2)

فلا يعني ورود اسم زينب ضرورة ان يكون الشاعر احب فتاة بهذا الاسم فالغالب فيه انها من صنع خياله عندما تعذر الواقع ان يهيئ له مثلاً. لانه إن « لثمها أو قَبَلها لا يخش ذنباً أو ملام لان ذلك وهم لا حقيقة، انه في الذهن لا في الواقع فعندما تعثرت المراسلة بينهما لجأ إلى الخيال فنال فيه ما اراد، وها هو من اجلها يكابد عناء السفر ويركب المهالك فاصبح الليل أسداً والهالك مخلبه، والشاعر يقاسي عذاباً شديداً بسبب هجرها» (3).

وكانما يُعَدُّ الشاعر برنامجاً للمحبين وبتَّ شكواهم من هجر الحبيب وصده لكنه غير مشترك به، لانه شخصياً كان متحاملاً على النساء بل هو متحامل على الدنيا بأسرها ويرى الحياة شرّاً خالص وليس لهذا الشر إلا ان يتحطم فتستريح وواحدة من ادوات تحطيمه تعطيل الزواج والتناسل لذلك راح يشن الهجمات على المرأة ومنها قوله: (من مجزوء البسيط)
وَمِنْ صِفَاتِ النِّسَاءِ قِدْماً أَنْ لُسْنٌ فِي الْوُدِّ مُنْصَفَاتِ
وَمَا يَبِينُ الْوَفَاءُ إِلَّا فِي زَمَنِ الْفَقْدِ وَالْوَفَاةِ (4)

هكذا اذن كان لكل شاعر طريقته في التعاطي مع سلطة المرأة لكن لو نظرنا في الانواع المختلفة من السلطات التي تندرج ضمن سلطة المرأة لامكننا القول ان تلك السلطة تختلف عن غيرها من سلطات التي راحت تفرض قيوداً تحد من إبداع الشاعر لانها غالباً ما تكون سلطة ايجابية لانها ستغدو حافزاً للإبداع وكونها قادرة على تقريب المسافة الشاسعة بين المبدع والجمهور، فالنفس البشرية مجبولة على حب سماع قصص واخبار المحبين (5).

وان تكاثفت السلطات سواء العامة منها كالسلطة الرسمية التي تتبع القهر والاغراء على المبدع، أم سلطة الناقد الخاصة التي تسعى غالباً الاستمرار تقليدية الكلمة دون فهم لمكانة مبدعها إلا قليلاً – قد تدفع الشاعر إلى اختيار دروب التفرد والعزلة عندها سيبحث في طيات النسيان مظهراً الحنين إلى سابق عهد كانت القصيدة تعيشه مستفتحة بخبايا قلبه ومكونات نفسه فيجد ذلك في شخص سلطة المحبوبة التي تهبه حرية غير مشروطة

(1) العقرب: من منازل القمر وهو ملتهب خفاق، فجعل قلبه مثله لالتهايه بنار الحب وخفقانه. ينظر شرح

شرح سقط الزند: 226

(2) المحرب: الشديد الحرب الممارس لها. ينظر لسان العرب: مادة (حرب) ..

(3) دفاتر عباسية: 274.

(4) شرح اللزوميات: 273/1.

(5) ينظر مكونات الإبداع: 118.

فالمبدع الذي ارهفته السلطة الرسمية وسلطة الناقد يجد في سلطة المرأة كثيراً من الامتاع الجمالي الذي يؤمن له قناة اتصال مهمة مع جمهوره⁽¹⁾. فمن الشعراء من اثرت فيه سلطة القيم المعنوية في المرأة ومنهم من اغرته عناصر جمالها المحسوس فكان اثرها فيه اكبر وقد يجتمع الامران عند شاعر ما ولا غرابة في هذا الاجتماع فهذا هو العصر العباسي وهذه ثقافته التي تستوعب كثيراً من الأضداد.

(1) ينظر نفسه: 120.

الخاتمة

الحمد لله بديع السموات والأرض، الذي وسعت رحمته كل شيء احمده حمد معترف بفضلته شاكراً لنعمائه. الذي جاد علينا بالعلم وألهم، ومنَّ علينا بنعمة الإسلام وتكرَّم.. واصلي واسلم على نبيه الاكرم.

وبعد.. فان لكل مبحث غاية ولكل بدء نهاية وإذ وصل الكاتب إلى نهاية المطاف في هذه الرحلة الشَّيْقة في دروب الإبداع الشعري وتلقيه، توقف الكاتب فيها في محطات متتابعة، باحثاً عن حقيقة هذه القضية ودوافعها واثار سلطة التلقي في عملية الإبداع الشعري في هذه الدراسة الموسومة ((الشعر العباسي بين دوافع الإبداع وسلطة التلقي حتى منتصف القرن الخامس الهجري)).

لقد قام الكاتب خلال هذه الرحلة بعملية جمع ورصد واستقراء وتحليل وتأويل لتلك العملية بجميع اركانها ومن خلال المادة الشعرية بما حملته من إبداع شعري مميز في العصر العباسي، وآراء النقاد القدماء وتحليلاتهم لذلك الإبداع مشفوعاً بآراء الدارسين المحدثين من غربيين وعرب فبرزت بعض القائمة اصلاً والتي سنجملها مع جملة النتائج التي توصل اليها فيما يلي:

❖ ان العصر العباسي مثلما هو عصر زاخر بالإبداع الشعري فانه زاخر بالإبداع على مستوى التلقي واستطاع البحث ان يُجَلِّي العلاقة الوطيدة بين أطراف هذه العملية.

❖ ان الإبداع في مفهومه العام غير مقتصر على الشعر والاعمال الأدبية حسب بل يكون في الفنون والعلوم الأخرى إلا ان السائد هو تغليب الإبداع الأدبي مثلما ان حظ الشعر هو الغالب ضمن هذا الإبداع الأدبي.

❖ ان ثمة فرقا بين الإبداع والاتباع في المعنى الاصطلاحي وان كان معناهما اللغوي واحداً وان الشاعر قد يقع في حبال الاتباع عن غير قصد عندما تتداعى عليه المعاني والافكار والاشعار التي قرأها أو سمعها أو حفظها بشكل لا ارادي لتكون ضمن نسيجه الإبداعي. وان هناك دوافع للإبداع مثلما هناك دوافع للإبداع.

❖ هناك نظريتان رئيستان في قضية الإبداع الشعري ودوافعها الأولى: هي القائلة بالتلقائية أو الإلهام متمثلة بـ (الآلهة عند اليونانيين وشياطين الشعراء عند العرب) اما الثانية فهي: الارادية ويحتاج فيها الشاعر إلى ثقافته وجهده الخاص.

❖ ان النظرية التلقائية لاقت اعتراضات كثيرة قديماً وحديثاً بل ان نظرية شياطين الشعراء عند العرب تم دحضها تماماً. وتوصل النقاد العرب إلى رؤيتهم في قضية الإبداع الشعري من خلال الظروف الداخلية والخارجية التي تحيط بالشاعر.

❖ هناك عدة اتجاهات في دراسة الإبداع منها التجريبي، والتحليلي، والاسلوبي، والانساني الذي وجد انه الانسب للدراسات الأدبية.

- ❖ بالرغم من التوسع الكبير في الدراسات الحديثة وتفسيراتها المتعددة لقضية الإبداع ودوافعها ومنها تفسيرها بالحدس أو بالتسامي أو نسبتها إلى اللاشعور الجمعي أو الفردي أو أنها عملية تعويض لعقدة النقص إلا أنها لم تتوصل إلى نتيجة نهائية مُرضية وإن هذه العملية ما زال يلفها شيء من الغموض.
- ❖ يجب أن تتوافر في كل ركن من أركان العملية الإبداعية – المبدع، النص، المتلقي – جملة من الشروط حتى يرقى إلى مستوى الإبداع فمن مبدع ومتلق يحملان صفات موروثية ومكتسبة وقدرة على التوليد والإبداع إلى نص يحمل جدّة واصالة لأن الإبداع عملية تستند إلى مجموعة من القدرات وتتميز بخصائص معينة يتباين المبدعون فيها.
- ❖ جاءت آراء النقاد القدماء حافلة بالاهتمام بالمتلقي ودوره في عملية الإبداع، بل أن اهتمام النقاد بالآثر الذي يتركه الشعر في المتلقين كان أكبر من الاهتمام بعملية الإبداع الشعري نفسها فلن يكون والحالة هذه الاهتمام بالقارئ المتفاعل بالنص الذي نجده في نظرية الاستقبال الحديثة امراً مبتكراً إنما هم سبقوا إلى ذلك بالنقاد العرب ومعهم الفلاسفة المسلمون الذين ارتبطت عندهم هذه القضية بالفاعلية النفسية للتخييل الشعري القادر على التأثير حسيّاً ونفسياً وليس إلى الروية والفكر فحسب.
- ❖ أن الجوّاري بما امتلكته من جمال وحضور واصوات رخيمة شكلنّ باعثاً من بواعث الارتياح النفسي لدى الشعراء فصرت الامم وهمومهم وروض عقولهم وشحن عاطفتهم فركنت انفسهم إلى إبداع الشعر في موضوعاته المختلفة.
- ❖ فرض الشعر العباسي بما حمله من مظاهر التألق الحضاري والترف نمطاً من القراءات الشعرية بما تحمله من انزياحات اصبحت المتلقي فيها عنصراً مشاركاً في العملية الإبداعية وهو لا يقل أهمية عن المبدع الذي لجأ إلى ذلك الانزياح عن المألوف اللغوي لشعوره ان الألفاظ المتداولة لم تعد تستوعب النمط الإبداعي الجديد الذي فرضه الانفتاح الحضاري فأثر ذلك في شحن مستوى اللغة الإبداعي وكسر الاعراف.
- ❖ الشاعر العباسي كان يفكر وهو بصدد إبداع أبياته ان يكون نتاجه قابلاً للتلحين والغناء لأن الشعر ارتبط ارتباطاً قوياً بالغناء في ذلك العصر.
- ❖ قد يقع الشاعر – مهما بلغ من مراتب الإبداع – في خطأ لأسباب كثيرة وإن كان من السهل الحكم على خطأ الشاعر في جانب اللغة فإنه من الصعب الحكم عليه بخطأ المعنى ووجد الكاتب ان هناك احكاماً نقدية مجانبية للحقيقة وفيها نوع من التجني على الشاعر بل وافدوا لها فصولاً كالفصل الذي افردوا الأمدي لاختفاء أبي تمام في المعنى إذ لا يمكن الجزم بمرام الشاعر الحقيقي، وحتى ان خطأ الشاعر في معنى من المعاني فإن ذلك سيكون حافزاً للمتلقي لاقتراح بدائل صائبة. مما يخلق تفاعلاً بين المبدع والمتلقي.

- ❖ ان قضية تنميط المعنى وهي مما يحسب للشاعر قديماً صار ينظر إليها بشكل آخر في الدراسات الحديثة التي ترى ان المعنى يبقى مفتوحاً لا يكتمل ما دامت الحياة لان القراءات مختلفة ومتجددة.
- ❖ ان المعاني الغربية من النفس التي يبلغها المتلقي بقليل من التأمل المصحوب بلذة التقصي، اقرب إلى النفس للوصول إليها أو المبهمة التي لا يتمكن من فك رموزها، مثلما لا يقبل المتلقي المعاني المكشوفة حد الابتذال.
- ❖ اعتنى الشاعر العباسي بمعايير ومقاييس معينة ليكون نتاجه متوافقاً مع بيان القدرة الإبداعية حتى لا يأتي الشاعر بالغث والسمين في شعره.
- ❖ كان للبيئة والطبيعة العباسية اثرها الواضح في الإبداع الشعري.
- ❖ ان تهمة الصنعة التي الصقت بالشعراء المحدثين أضرت كثيراً بشعرهم لانها صارت اشبه بالقواعد التي تتحكم بالشكل الشعري.
- ❖ يجد الكاتب ان النظرة إلى الإبداع الشعري عند العرب على انه إبداع فطري جوهري، وعند غيرهم صناعي مكتسب نظرة غير موضوعية لانها تنفي عنصراً يمكن ان تجبل عليه النفس البشرية للعربي ولغيره ألا وهو الطبع والفطرة.
- ❖ ان عمود الشعر الذي ينظر إليه من زاويتين: اما رفضه لأنه تضيق على الملكة الشعرية وهو ضيق يقتل الإبداع، أو على انه النموذج الذي كلما اقترب منه الشاعر كان إبداعه افضل يرى الكاتب ان الشاعر المبدع هو من يعرف كيف يتفلسف من قيد هذا العمود وفي الوقت نفسه يحافظ على اصالة إبداعه.
- ❖ انه كان يوجد قديماً بعض تفصيلات ما يسمى اليوم بالمنهج البنيوي الذي ينظر إلى اللغة على انها الميدان الذي يمكن من خلاله توجيه النقد إلى إبداع الشاعر لان فاعلية تلقي الإبداع الشعري قديماً كانت تزداد كلما توافرت فيه جزالة الألفاظ وسلاستها ودقتها وإفادتها واحكام النسيج فيها. لأنها جميعاً تستدعي عملية التوصيل فهي تستحضر المتلقي إلى رحاب الصياغة ومن ثم تكون اقصر الطرق للوصول إلى قلوب المتلقين ونيل إعجابهم.
- ❖ خضع الشاعر العباسي للعديد من السلطات التي اثرت في إبداعه منها الرسمية ومنها الدينية ومنها الاجتماعية واتسعت النشاطات الشعرية تبعاً لتلك المؤثرات اما بمسايرتها أو التمرد عليها إذ كان لتلك السلطات اثر كبير في الشعر من الناحية الفنية.
- ❖ السلطة السياسية في ذلك العصر كانت متداخلة مع سلطة الدين وان قصيدة المدح للسلطان كانت تمثل رمزاً للبيعة في مقابل حماية السلطان وما اعادة انشادها إلا إعادة تأكيد للعقد الاجتماعي الذي قام عليه حكم السلطان ومن ثم شرعيته.
- ❖ مع وجود اختلاف وتباين كبير بين مفهوم الإبداع ومفهوم السلطة من حيث شكلهما الايدلوجي وكذلك من حيث وظيفة كل منهما إلا ان الكاتب استطاع ان يربط بينهما بأكثر من اتجاه.

- ❖ ان السلطة الرسمية العباسية لم تكن تنظر إلى الإبداع الشعري من زاوية جودته ومعاييرته الفنية فحسب بل كان لموقف الشاعر من السلطة ومدى مسايرته لها اثر في تقدم الشاعر ونبله الخطوة عند تلك السلطة.
- ❖ ان ظاهرة التكبس بالشعر وان كانت دافعاً مهماً من دوافع الإبداع إلا انها حطت من مكانة الشاعر التي كان يتبوؤها من قبل.
- ❖ ان سلطة السياسية في العصر العباسي كانت سلطة محورية تدور حولها باقي السلطات.
- ❖ صحيح ان السلطة الرسمية مارست بعض عمليات التصفية والاقصاء لعدد من الشعراء بسبب مواقفهم من تلك السلطة إلا الباحث وجد ان هناك مبالغاة يشوبها تعصب في الرأي في قضية ضغط الخلفاء على الشعراء في سبيل دفعهم إلى قول الشعر فالعصر العباسي هو عصر الإبداع وهو غير محصور بعدد من الشعراء ولا بنمط واحد من الإبداع فالشعراء يتدافعون على ابواب الخلفاء الذين كان لهم علم بالشعر ونقده وكانت مجالسهم مركزاً للتسابق والتفاخر في مختلف العلوم والفنون.
- ❖ سلطة المجتمع لا تقل خطورة عن السلطة السياسية والسلطة الدينية فالمجتمع هو قاعدة الانتشار وحاضنة الإبداع يجب على الشاعر ان لا يصطدم بها.
- ❖ الخروج على المقدمات الطللية كان نوعاً من التمرد على سلطة الموروث التي فرضتها سلطة المجتمع التي تلزم الشاعر ما سنّه الاقدمون بينما يرى الشاعر ان ذلك الخروج مما يقتضيه عمله الإبداعي من اجل مواكبة ركب الحضارة ونزعات التغيير.
- ❖ الخوف من السلطة الدينية وانتشار ذهنية التحريم أو صدم الشعور الديني مثل هاجساً قوياً لكثير من الشعراء فلم يتوفر الامان الذي يضمن للشاعر فاعلية الإبداع. لاسيما وان السلطة الدينية يمكن لاي متلقي ان يمارسها على المبدع حتى ان لم يكن صاحب سلطان.
- ❖ ان سلطة المرأة – هي سلطة ايجابية محببة للنفس – شكلت دافعاً مهماً من دوافع الإبداع الشعري لعدد كبير من الشعراء.
- ❖ اظهر بعض الشعراء معارضة للسلطة كما في شعراء الشيعة الذين تبنا فكرة الدفاع عن آل البيت متمردين على تلك السلطة وامتيازاتها.
- ❖ اظهر شعر المعتزلة مدى الهوة بين العقل والخيال فلا يظهر الإبداع الشعري كثيراً في الشعر الذي يلجأ إلى الحجج المنطقية التي تحتاج إلى بسط وتفصيل لا يقوى عليه سوى النثر.
- ❖ تمكن شعر الزهد من نقد السلطة السياسية بشكل غير مباشر من خلال تصوير احوال الشعب ومعاناته من الألم والفقر.
- ❖ هناك رابط كبير بين السلطة الرسمية والسلطة النقدية إذ اكتسب النقاد مكانة مرموقة عند الخلفاء والملاحظ ان السلطة النقدية نالت قدراً من الحرية فحكم النقاد وقوموا الاشعار دون ضغط أو خوف.

❖ يرى الكاتب ضرورة فصل الشعر عن السلطة لأنه بخلاف ذلك سيبقى الشعر يخدم غايات تلك السلطة التي ما تنفك تمارس اثرها في تقييد حرية المبدع وقدرته على التعبير مما يؤدي إلى انصهار الشعر في تلك السلطة فيقعد كثيراً من معانيه وطبيعته الخاصة. فالشعر ليس معنياً ان يكون تحت سلطة ما لكنه معني بان يكون تحت سلطة الفن.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- 1. ابحاث في الشعر العربي، الدكتور يونس احمد السامرائي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، 1989، دار الكتب للطباعة والنشر
- 2. الإبداع الشعري إلى نهاية القرن السابع الهجري، ثائر حسن جاسم، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1987م
- 3. الإبداع الشعري بين المعيارية والنقد الانطباعي (بحث)، الدكتور رميض مطر حمد، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الانبار
- 4. الإبداع في الفن والعلم: الدكتور حسن احمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، العدد، 24، 1976م
- 5. الإبداع في الفن: قاسم حسين صالح، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، 1981م
- 6. الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير): محمد ناجح محمد الحسن، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين

7. الإبداع والسلطة في التراث العربي: مسعود بوبو، مجلة التراث العربي، فصله تصدر عن اتحاد الكتاب العربي، دمشق، عدد 63، 1416هـ - 1996م
8. الإبداع والسلطة في الثقافة العربية: الدكتور عبد الله أبو هيف، مقال مجلة التراث العربي، العدد 116، ذو الحجة 1430، كانون الأول 2009م، السنة التاسعة والعشرون
9. الإبداع والشخصية: عبد الحليم محمود السيد، دار المعارف، القاهرة، 1971م
10. الإبداع والمرض العقلي: صفوت خرج، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1983م
11. الإبداع: عابد خازندار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م
12. ابن الرومي بين ناقديه، نضال حسيب فلفل الظالمي، مقدمة إلى مجلس كلية التربية، جامعة القادسية، 1423هـ - 2002م، (رسالة ماجستير)
13. ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، 1982م
14. ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط7، 1968م
15. ابن الرومي دراسة في المؤثرات البيئية والشخصية في شعره، الدكتور محمد عبد القادر اشقر، دار القلم العربي، دار الرفاعي للنشر، دمشق - سوريا، ط1، 1427هـ - 2006م
16. ابن الرومي، الدكتور خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م
17. ابن الرومي، فنه ونفسيته، أيليا سليم الحاوي، منشورات مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1959م
18. الإبهام في شعر الحداثة: الدكتور عبد الرحمن العقود، سلسلة عالم المعرفة 279، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2002م
19. أبو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه، محمد كمال حلمي بك، راجعه وعلق عليه الدكتور علي أبو زيد، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط5، 2010م
20. أبو العلاء المعري حياته وشعره: تقديم كمال أبو مصلح، اصدار المكتبة الحديثة للطباعة.

21. أبو العلاء المعري ناقداً، الدكتور محمد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، سلسلة دراسات (307)، بغداد، 1982م
22. أبو بكر الصولي ناقداً، صبحي ناجي حسين، دار الجاحظ للطباعة
23. أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره دراسة ونصوص: ايليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1989م
24. أبو فراس الحمداني، احمد أبو حاققة، بيروت، دار الشرق الجديد، ط1، 1960م
25. أبو نواس الحسن بن هاني: عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، الدكتور ت
26. أبو نواس في تاريخه وشعره ومبازله وعبثه ومجونه: محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ابن المنظور المصري (ت 711هـ)، قدم له واشرف على تصحيحه وتقسيمه وتبويبه عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، 1975م
27. أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية: الدكتور بدوي طبانه، دار الثقافة، ط3، بيروت، 1981م
28. أبي العلاء المعري في رحلة حياته: الدكتور عائشة عبد الرحمن، دار الكتاب العربي، بيروت، 1972م
29. اتجاه الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول: عبد الله بن إبراهيم الجهمان (1973 - 1974م)، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة الازهر، القاهرة
30. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، الدكتور عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م، د. ط
31. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: الدكتور محمد مصطفى هدار، طبعة دار المعارف، القاهرة، 1963م
32. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدار، ط3، الإسكندرية، دار المعارف
33. اثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري: الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر
34. احياء علوم الدين: أبو حامد الغزالي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الدكتور ط. ت

35. اخبار أبي نواس، لأبي هفان عبد الله بن احمد بن حرب المخزومي العبدى، (ت 257هـ): تحقيق عبد الستار فراج، طبع مكتبة مصر
36. اخبار الدولة العباسية، وهو لكاتب مجهول (من القرن الثالث الهجري): تحقيق: عبد العزيز الدوري وعبد الجبار المطلبي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1971م
37. اخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335هـ)، عني بنشره ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1399هـ - 1979م
38. اختلاف التأويل: بربارا هرنشتاين سميث، ترجمة هادي الطائي، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، عدد3، 1992م
39. الآداب العربية في العصر العباسي الأول: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د. ت. ط
40. ادب الزهد في العصر العباسي نشأته وتطوره واشهر رجالاته: 114، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م
41. أدب السياسة في العصر الأموي: الدكتور احمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، 1965م
42. الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء: يوسف سدان، منشورات الجمل، 2007م
43. الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز محمد عيسى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1936م، د. ط
44. أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري عبد الحكيم بلبع، دار النهضة، القاهرة، 1979م
45. الأدب الملتزم: جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، 1961م
46. الأدب والايديولوجيا: كمال أبو ديب (بحث)، مجلة فصول القاهرية، ج2، عدد4، 1985م
47. الأدب والمؤسسة والسلطة: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م

48. اساس البلاغة: أبو القاسم بن عمرو بن احمد الزمخشري جار الله (ت 538هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1419هـ - 1998م
49. إستراتيجية التلقي في النقد العربي: ماجد السامرائي، مقال مجلة الاقلام، العدد 4 لسنة 1998م
50. استقبال النص عند العرب: الدكتور محمد رضا مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1996م
51. اسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 471هـ)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة
52. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنه الدكتور عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1986م
53. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: الدكتور ابتسام احمد حمدان، مراجعة وتدقيق: احمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1418هـ - 1997م
54. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، الدكتور مصطفى سوييف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف بمصر، ط3، 1969م
55. أسس النقد الأدبي عند العرب: الدكتور احمد احمد بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، الدكتور ت
56. أسس النقد الأدبي عند العرب: الدكتور احمد احمد بدوي، مكتبة النهضة، مصر، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط3، 1964م
57. أسئلة النقد واشكاليات الواقع، دراسة وابحاث: عبد الحكيم راضي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، اقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، 2003م
58. أشجع السلمي حياته وشعره: الدكتور خليل بنيان الحسون، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ - 1981م
59. إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م

60. إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث: الدكتور سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2007م، منشورات امانة عمان الكبرى، ط1
61. أصول الطب النفساني: الدكتور فخري الدباغ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، ط2، 1977م
62. أصول النقد الأدبي: تأليف احمد الشايب، ط6، 1380هـ - 1960م، مكتبة النهضة المصرية
63. أصول النقد الأدبي، الأستاذ احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1994م
64. اصول النقد العربي القديم: الدكتور عصام قصبجي، منشورات جامعة حلب، كلية الاداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1416هـ - 1996م
65. أصول صناعة الشعر عند المعري بين الطبع والالهام، الدكتور وحيد كبابه، جامعة حلب، سلسلة التراث العربي
66. الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي: الدكتور ثامر سلوم، دار الحقائق، ط1، دمشق، 1993م
67. الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي: الدكتور ثامر سلوم، دار الحقائق، ط1، دمشق، 1993م
68. إعادة صياغة البديع، سوزان ستيتكفيش، ترجمة عبد السميع مجلة فصول، م13، ع3، 1994م
69. اعجاز القرآن: أبو بكر محمد الباقلاني، تحقيق احمد، دار المعارف، ط4، 1977م
70. اعجاز القرآن: أبو بكر محمد الباقلاني، تحقيق: احمد صقر، دار المعارف، ط4، 1977م
71. الاعلام، قاموس تراجم لاشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، تأليف خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط15، 2002م
72. الأغاني: أبو فرج الاصفهاني (علي بن الحسين) شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992م

73. الأغاني، أبو فرج علي بن الحسين (ت 356هـ)، طبعة بولاق، الناشران صلاح يوسف خليل، دار الفكر للجميع، بيروت، 1970م
74. الأغاني، الأصفهاني، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وجماعته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م
75. الاغتراب مفهوماً واصطلاحاً وواقعاً، (بحث)، مجلة عالم الفكر، م10، ع1، الكويت، 1979م
76. آفاق جديدة في دراسة الإبداع: الدكتور عبد الستار إبراهيم، ووكالة المطبوعات، الكويت
77. آفاق معرفية في الإبداع والنقد والاداب والشعر: اصدارات النادي الأدبي الثقافي بجده، 1424هـ - 2003م
78. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس (ت نحو 400هـ)، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1424هـ
79. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، تأليف أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط10، 1975م
80. إنتاج المعنى في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: (اطروحه دكتوراه)، محمد نوري عباس، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة الانبار، 1431هـ - 2010م
81. الإنشاد وجمال النص في الشعر الغنائي العباسي، احمد علي إبراهيم، دراسة مجلة المورد، وزارة الثقافة العراقية، دار الشؤون العامة، مجلد 38، العدد الأول لسنة 2011م
82. الأوراق: لابي بكر بن يحيى الصولي ت (335هـ)، عني بنشره ج. هيورث. د ن، دار المسيرة، بيروت - لبنان، ط2، 1399هـ - 1979م
83. الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (ت 739هـ)، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، د . ت
84. البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي، تحقيق علي شيري، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1408هـ - 1988م

85. البرهان في وجوه البيان: أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تحقيق: الدكتورة خديجة الحديثي، و الدكتور احمد مطلوب، ط1، 1387هـ - 1967م، مطبعة العاني، بغداد
86. بشار بن برد آخر القدماء واول المحدثين: الدكتور محمود سالم محمد، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1423هـ - 2002م
87. بعض مظاهر الحياة العقلية والأدبية في العصر العباسي، محمد نصر الدوكالي، (بحث) مجلة كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس - ليبيا، 2003، العدد 8
88. بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، الدكتور إبراهيم سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1371هـ - 1952م
89. البلاغة العربية اسسها وعلومها وفنونها: عبد الرحمن حسن جنكه الميداني، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1428هـ - 2007م
90. البلاغة العربية اصولها وامتداداتها: محمد الصحري، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م
91. البلاغة تطور وتاريخ: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، د. ت
92. البلاغة تطور وتاريخ: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط8، د. ت
93. البلاغة والأسلوبية: الدكتور محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م
94. البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ترجمة: محمد الصحري، منشورات سال فاس، الدار البيضاء، ط1، 1989م
95. بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي - الدكتور محمد عبد المطلب، مصر، د. ط، 1988م
96. البناء الفني في شعر الهذليين (دراسة تحليلية)، الدكتور اياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000م
97. بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة احمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985م

98. البيان والتبيين، لأبي عثمان بن بحر بن محبوب الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط4، د. ت
99. بين الفلسفة والأدب، علي ادهم، دار المعارف، القاهرة، 1978م
100. التأثير والتأثر في النص النقدي العربي إلى آخر القرن السابع الهجري، انوار سعيد جواد (اطروحه دكتوراه) كلية الاداب، جامعة بغداد، 1427هـ - 2006م
101. تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، مصر، 1983م
102. تاريخ الشعر في العصر العباسي، الدكتور يوسف خليف، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981م
103. تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك وصلة تاريخ الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الأملي أبو جعفر الطبري (ت 310هـ)، دار التراث، بيروت، ط2، 1387هـ
104. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه احمد إبراهيم، دار الحكمة، دمشق، 1394هـ - 1974م
105. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: الدكتور أحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م
106. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، الدكتور محمد زغول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، ط3، 1996م
107. تاريخ بغداد وذيوله: الخطيب البغدادي (ت 463هـ)، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1417هـ
108. تاريخ دمشق، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، (ت 571هـ)، تحقيق عمرو بن غرامة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1415هـ - 1995م
109. تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان
110. التأويل والقراءة: ايان ماكلين، ترجمة خالدة حامد، مجلة الأديب المعاصر العراقية، عدد1، 1999م

111. التبيان في علم المعاني والبدیع والبيان: شرف الدين حسين بن محمد الطيبي، تحقيق: الدكتور هادي عطية مطر الهلالي، مكتبة النهضة العربية، ط1، 1407هـ - 1987م
112. تتميم المعنى في السياق القرآني دراسة أسلوبية: مواهب عباس رافع الدليمي، اطروحه دكتوراه، كلية التربية، جامعة الانبار، 1422هـ - 2004م
113. التجربة الإبداعية (دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع)، إسماعيل ملحم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م
114. التجربة الخلّاقة: س. م. بور، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م
115. تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتد بن عباد، عامر عبد الله عامر، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 1425هـ - 2004م
116. التشبيه معياراً نقدياً في العصر العباسي (اطروحه دكتوراه)، حمود عبد محمد علي، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1419هـ - 1998م
117. تشریح السلطة: جون كينيث، ترجمة عباس حكيم، مطبوعات مؤسسة كورجي، دمشق، ط1، 1993م
118. التصوف في الشعر العربي، عبد الحكيم حسان، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م
119. التصوير الشعري عند ابن المعتز (رسالة دكتوراه): سنية احمد محمد الجبوري، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1410هـ - 1989م
120. التعزية والتهنئة في الشعر العربي، الدكتور طراف طارق النهار، الدكتور فراس عبد الرحمن النجار، (بحث) مجلة كلية المعارف الجامعة، العدد العاشر، السنة الحادية عشرة، 1430هـ - 2009م
121. التفضيل الجمالي: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 367، مارس 2001م
122. التكسب بالشعر: جلال الخياط، دار الاداب، 1970، بيروت، د. ط
123. التلقي الشعري بين الذائقة النقدية والدلالة اللغوية: حماد الزنكري، مقال مجلة الموقف الأدبي، العدد 278، حزيران 1994م، السنة الرابعة والعشرون

124. التلقي والإبداع من رعدة السؤال إلى فرح الكشف: إسماعيل الملمح (مقال) الأسبوع الأدبي السنة الثالثة والعشرون، عدد 1224، 1431هـ - 2010م
125. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط1، 1971م
126. تنمية الإبداع العربي بين الواقع والخيال: نعمان شعبان علوان، منشورات جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية، القاهرة، 2004م
127. التوجيه والإرشاد النفسي، حامد عبد السلام زهران، عالم الكتب، القاهرة، ط3، د. ت
128. التيار الإسلامي في شعر العصر العباسي الأول، مجاهد مصطفى بهجت، وزارة الأوقاف، العراق، ط1، 1982م
129. التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، تأليف عثمان موافي، مؤسسة الثقافة الجامعية، 1973م
130. الثابت والمتحرك (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب): ادونيس، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط9، 2006م
131. ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي: تأليف سعد الجبوي، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط1، 1422هـ - 2002م
132. ثقافة الناقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، سعاد إسماعيل عبد الكريم، كلية التربية، جامعة بغداد، 1409هـ - 1988م
133. جدلية الأفراد والتراكيب في النقد العربي القديم، الدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1995م
134. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م
135. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: الدكتور ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، إصدار دار الرشيد للنشر، 1980م
136. جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: الدكتور فايز الدايه، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م

137. جمالية التلقي: هانس روبرت ياكوس، ترجمة رشيد بن حدو، مجلة نوافد، المملكة العربية السعودية، عدد 5، مارس 2001م
138. الجملة العربية والمعنى: الدكتور فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 1428هـ، 2007م
139. جنون العظمة في المتنبي (فضيلة خلقية)، طاهر احمد الطناحي، ضمن مجموعة دراسات أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، مكتبة النهضة، بغداد، 1983م
140. جنون العظمة في المتنبي (مرض نفسي)
141. جنون العظمة في المتنبي (مرض نفسي)، عبد الرحمن صدقي، ضمن مجموعة دراسات أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، مكتبة النهضة، بغداد، 1983م
142. جواهر الأدب في ادبيات وانشاء لغة العرب: احمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت 1362هـ)، تحقيق لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، د. ت
143. جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1350هـ - 1932م
144. حادثة السؤال: محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، 1985م
145. حديث الأربعاء: طه حسين، ط12، دار المعارف، مصر
146. حركات التجديد في الشعر العربي، الدكتور عبد القادر القط، مستل من الكتاب التذكاري، القاهرة، 1962م
147. حركة الشعر الحديث، احمد بسام الساعي، دار المأمون للتراث، ط1، 1987م، دمشق
148. حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، الدكتور حسين خريس، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، 1994م
149. حركة الصراع في القصيدة العباسية: ناظم حمد خلف السويداوي (اطروحة دكتوراه)، كلية التربية - جامعة الانبار، 1428هـ - 2007م
150. حرية الكاتب: نادين جورديمر، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 11، عدد 2، 1992م

151. الحكمة في الشعر العربي من بداية العصر العباسي الأول حتى نهاية العصر العباسي الثاني: اعداد محمد محمود قاسم نوفل، رسالة دكتوراه، مصر، مطبعة الجريسي
152. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت 388هـ): تحقيق: الدكتور جعفر الكتاني، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، سلسلة كتب القرآن، 1979م
153. الحياة النفسية: الفرد ادلر، الدكتور خليل علمي محمد بدران وآخرون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1944م
154. الحياة والشاعر: ستيفن سبندر، ط1، مكتبة الاسرة، القاهرة، مصر، 2001م
155. الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية: سعيد توفيق، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992م
156. خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الكاتب الاصبهاني محمد بن محمد صفي الدين بن نفيس الدين، أبو عبد الله (ت 597هـ)، حققه وضبطه وشرحه محمد بهجت الاثري، وشارك في تحقيقه الدكتور جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1375هـ - 1955م
157. خزانة الأدب وغاية الارب: تقي الدين أبي بكر على المعروف بابن حجة الحموي (ت 738هـ)، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 2004م
158. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت
159. الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، (دراسة)، وحيد صبحي كبابة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1997م
160. الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد القديم تاريخها وقضاياها: عثمان موافي، ط3، 2000م، دار المعرفة الجامعية، مصر
161. الخطاب الآخر مقاربة الابدعية الشاعر ناقدًا، الدكتور علي حداد (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م

162. خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، مصطفى درواش، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005م
163. الخليل بن احمد الفراهيدي، حياته وشعره (ضمن عشرة شعراء مقلون)، صنعه الدكتور حاتم الصالح الضامن، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990م
164. الخوف واثره في تشكيل المعنى في شعر العصر الإسلامي: مها فواز خليفة الذيابي (رسالة ماجستير)، كلية الاداب - جامعة الانبار، 1429هـ - 2008م
165. دراسات في الشعر والشعراء، الدكتور احمد يونس السامرائي، مطابع دار الحكمة، الموصل، 1990م
166. دراسات في النص الشعري العصر العباسي: الأستاذ الدكتور عبده بدوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م
167. دراسات في النقد الأدبي العربي، الدكتور بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1974م
168. دراسات في علم النفس الأدبي: عبد القادر حامد، القاهرة، الحلمية الجديدة، ط1
169. دراسات في نقد الأدب العربي، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث: الدكتور بدوي طبانة، ط4، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1965م
170. دراسات منهجية في علم البديع، الدكتور الشحات محمد أبو ستيت، مصر، ط1، 1414هـ - 1994م
171. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، تأليف الدكتور محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت. ط
172. درة الغواص في اوهام الخواص: أبو محمد القاسم بن علي الحريري، اعادت طبعه بالافست، مكتبة المثني، بغداد، د. ط
173. درس السيمولوجيا: رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 1986م
174. دعبل بن علي الخزاعي شاعر آل البيت، عبد الكريم الاشر، دار الفكر، دمشق، ط3، 1984م

175. دفاتر عباسية، الدكتور يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008م: 23
176. دلائل الإعجاز: أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1413هـ - 1992م
177. دور المتلقي في العملية الإبداعية: كريم أبو حلاوة (دراسة)، مجلة الوحدة، العدد، 82 - 83
178. ديوان إبراهيم بن هرمة (ت 176هـ): تحقيق: محمد جبار المعبيد، ط1، النجف الاشرف، 1389هـ - 1969م
179. ديوان ابن الرومي أبي الحسن علي بن العباس بن جريح، تحقيق الدكتور حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1424هـ - 2003م
180. ديوان ابن الزيات: محمد بن عبد الملك الزيات سيرته، أدبه، تحقيق ديوانه، الدكتور يحيى الجبوري، دار البشير، عمّان، الأردن، ط1، 2002م
181. ديوان ابن الفارض (ت 632هـ) شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1423هـ - 2002م
182. ديوان ابن نباته السعدي: دراسة وتحقيق عبد الامير مهدي حبيب الطائي، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، الدكتور ط، 1977م
183. ديوان أبي الشمقمق: جمعه وحققه وشرحه الدكتور واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ - 1995م
184. ديوان أبي الشيص الخزاعي واخباره: صنفه عبد الله الجبوري، المكتب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ - 1984م
185. ديوان أبي العتاهية: قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1417هـ - 1997م
186. ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط5، دار المعارف، القاهرة، 1987م

187. ديوان أبي دلامه، شرح وتحقيق، الدكتور اميل بديع يعقوب، دار الجيل، بيروت، 1436هـ - 2005م
188. ديوان أبي فراس الحمداني: رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، عني بجمعه ونشره وتعلق حواشيه الدكتور سامي الدهان، الاختيار والتقديم والشرح احمد عكيدي، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م
189. ديوان أبي نواس، حققه وطبعه وشرحه احمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت
190. ديوان إسحاق الموصلي، جمعه وحققه: ماجد احمد العزي، مطبعة الإيمان، بغداد، ط1، 1970م
191. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: شرح وتعليق: الدكتور م. محمد حسين، مكتب الاداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، القاهرة، د. ت
192. ديوان الافوه الاودي: شرح وتحقيق الدكتور محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م
193. ديوان البحتري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه، حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1977م
194. ديوان الحلاج: صنفه واصلحه الدكتور كامل مصطفى الشبيبي، طبع بالأوفست على مطابع دار آفاق عربية، بغداد، ط2، 1404هـ - 1984م
195. ديوان الخريمي، تحقيق الدكتور علي جواد الطاهر، محمد جبار المعبيد، مطبعة دار الكتاب الجديد، بيروت، 1971م
196. ديوان الصنوبري: احمد محمد بن الحسن الضبيّ (ت 334هـ)، حققه: الدكتور احسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت - لبنان، الدكتور ط ، 1970م: 472 - 473
197. ديوان العباس بن الاحنف: الدكتور عائكة الخزرجي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1937م: 181
198. ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق الدكتورة عائكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1373هـ - 1954م: 106
199. ديوان الغزّي، أبي اسحاق إبراهيم بن عثمان بن محمد الكلبّي الاشهبّي، تحقيق ودراسة الدكتور عبد الرزاق حسين، مراجعة وتقديم قسم الدراسات والنشر

- والعلاقات الثقافية، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي - الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1429هـ - 2008م
200. ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري (ت 610هـ) المسمى التبيان في شرح الديوان ضبط نصه وصححه كمال طالب، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م
201. ديوان المعاني، لأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، دار الجيل، بيروت
202. ديوان النابغة الذبياني: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985م
203. ديوان الواواء دمشقي: أبي الفرج محمد بن احمد الغساني المشهور بالواواء دمشقي، عني بنشره وتحقيقه ووضع فهارسه الدكتور سامي الدّهان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ - 1993م
204. ديوان بشار بن برد، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1993م
205. ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة - مصر ، ط1، 1429هـ - 2008م
206. ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م
207. ديوان حميد بن ثور الهلالي: تحقيق عبد العزيز الميمني، نسخه مصورة عن طبعة وضم الكتاب مقدمة وملحقاً حول ملابسات نثر الكتاب وتعقيباً على طبعة بغداد من تحقيق الدكتور احمد مطلوب وخديجة الحديثي عام 1967م، دار الكتب، 1371هـ - 1951م، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1384هـ - 1965م
208. ديوان دعبل بن علي الخزاعي، تحقيق: الدكتور إبراهيم الاميوني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ - 1998م
209. ديوان ذي الرمة: تقديم وشرح احمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م

210. ديوان صالح بن عبد القدوس (عصره، حياته، شعره)، نشر عبد الله الخطيب، منشورات البصري، بغداد، ط1، 1967م
211. ديوان كشاجم: محمود بن الحسن (ت 360هـ)، دراسة وشرح وتحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ - 1997م
212. ديوان مروان بن أبي حفصة: جمعه وحققه وقدم له الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، مطر، ط3، 1982م
213. الذاتية والتذوق والتأثرية فعالية أساسية في النقد الأدبي القديم والحديث: الدكتور احمد علي دهمان، (دراسة) مجلة الموفق الأدبي مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 459 - 460، السنة 39، 2009م
214. ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام: عبد الوهاب عزام، مطبعة دار المعارف، ط2، 1956م
215. ذهنية التحرير: صادق جلال العظم، رياض الريس للطباعة والنشر، بيروت، لندن، 1992م
216. رثاء الابداء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، الدكتور مخيمر صالح موسى يحيى، مكتبة المنار، الزرقاء - الاردن، ط1، د. ت
217. الرسالة الحاتمية: المنشورة ضمن الابانة عن سرقات المتنبي، طبعة دار المعارف بمصر
218. رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، شرحها وقدم لها مفيد قميحة، منشورات مكتبة دار الهلال، بيروت، ط1، 1984م
219. الرسالة الموضحة: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق: الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1965م
220. رسائل ابن المعتز، جمع عبد المنعم خفاجي، ط1، مطبعة الحلبي، مصر، 1946م
221. رسائل أبي العلاء المعري مع شرحها، أبو العلاء المعري، عالم الكتب، بيروت، الرسالة الحادية والاربعون، د. ت . ط
222. رواية الصوت الواحد (الرؤية المنولوجية) في الخطاب الروائي الحديث (اطروحه دكتوراه)، سليم داود غزيل، كلية التربية، جامعة الانبار، 2006م

223. الروح الايماني في الشعر العربي، دراسة موضوعية وفنية: الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1997م
224. الرؤية والشعر العربي الحديث، إسماعيل دندي (مقال)، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، العدد 339، كانون الأول 1991م
225. زمن الشعر، ادوينس (علي احمد سعيد)، ط2، دار العودة، بيروت، 1978م
226. زهر الآداب وثمر الالباب: الحصري القيرواني (أبو اسحاق ابراهيم بن علي)، ضبط وشرح الدكتور زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972م
227. سر الفصاحة، لابي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط1، 1402هـ - 1982م
228. سرقات أبي نواس، مهلهل بن يموت بن المزرع: تحقيق وشرح الدكتور محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ت. ط
229. السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، الدكتور بدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر بالفجالة
230. السلطة الدينية اكبر معرقل للادب العربي (مقال): احمد الشهاوي، جريدة العربي الثقافي، 2009م: عدد 8
231. السلطة السياسية ضرورتها وطبيعتها: عبد الله ناصف، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1982م
232. سلطة النص القديم في الشعر العباسي (دراسة)، الدكتور ضياء عبد الرزاق ايوب، مجلة جامعة الانبار للعلوم الإنسانية، العدد الثاني (تموز)، 2006م
233. السلطة والإبداع: الدكتور محمد علي نعيم
234. السلطة، الفرد برتراند راسل، ترجمة: الدكتورة لطيفة عاشور
235. سيكولوجيا القهر والابداع: الدكتور ماجد مورييس
236. سيكولوجية الإبداع في الفن، يوسف ميخائيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد
237. الشاعر الإسلامي تحت ظل نظام سلطة الخلافة: داود سلوم، ط1، بيروت، باريس، منشورات عويدات، 1978م

238. الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي (دراسة): الدكتور وحيد صبحي كبابة، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 84
239. شاعر بني حمدان، احمد احمد بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1952م
240. الشاهد الشعري عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري: محمد احمد شهاب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط4، 2011م
241. شرح للزوميات، تحقيق منير المدني، سيدة حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م
242. شرح ديوان الحماسة لابي تمام، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الاصفهاني (ت 421هـ)، تحقيق غريد الشيخ، وضع فهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م
243. شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979م
244. شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979م
245. شرح ديوان صريع الغواني: تحقيق: الدكتور سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط2
246. شروح ديوان المتنبي في ضوء نظرية القراءة: توفيق بن احمد القاهري (رسالة ماجستير)، كلية التربية ابن رشد - جامعة بغداد، 1420هـ - 1999م
247. شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد، بإشراف الدكتور طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1408هـ - 1987م
248. شعر إبراهيم بن هرمة: تحقيق محمد نفاع وحسين عطوان، منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط1، 1969م
249. شعر ابن المعتز: صنعه أبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335هـ)، دراسة وتحقيق: الدكتور يونس احمد السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ط، 1398هـ - 1978م

250. شعر أبي حية النميري: جمعه وحققه الدكتور يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1975م
251. شعر أبي نخيلة، جمع وتحقيق عباس توفيق، مجلة المورد، مج7، عدد 3، 1978م
252. الشعر الأموي في مقاييس النقاد العرب القدامى حتى نهاية القرن الخامس الهجري (رسالة ماجستير): نغم هادي جويد العامري، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 1416هـ - 1995م
253. الشعر الأندلسي بين الرقابة والامتناع، بشار خلف عبود، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الانبار، 1429هـ - 2008م
254. الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه: الدكتور يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1403هـ - 1983م
255. شعر الحسين ابن مطير الاسدي، جمعه وحققه محسن غياض، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، د. ط، 1391هـ - 1971م
256. شعر الرثاء العربي واستنهاض الهمم، سالم عبد الرشيد عبد العزيز، الكويت، وكالة المطبوعات
257. شعر الطبيعة في الأدب العربي، الدكتور سيد نوفل، طبعة القاهرة، 1945م
258. الشعر العباسي تطوره وقيمته الفنية: تأليف محمد أبو الانوار، دار المعارف، ط2، 1987م
259. الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي، الدكتور علي جواد الطاهر، بغداد، 1961م، د. ط
260. شعر ربيعة الرقي: جمعه وحققه وقدم له الدكتور يوسف حسين بكار، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ط، 1980م
261. شعر علي بن جبلة الملقب بـ (العكوك) جمعه وحققه وقدم له الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، مصر، ط3، 1982م
262. الشعر في الحاضرة العباسية في القرنين الثاني والثالث للهجرة، الدكتور وديعة طه نجم، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، 1977م
263. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري: الدكتور احمد عبد الستار الجواري، مطابع الكشف للنشر والتوزيع، بغداد، 1956م

264. شعر مروان بن أبي حفصة: جمعه وحققه وقدم له: الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، مصر، ط3، 1982م
265. شعر منصور النمري، الطيب العشاش، دمشق، دار المعارف 1981: 140
266. الشعر والدين: ظبية خميس، من سلسلة البحوث والدراسات على خلفية مهرجان المتنبي الثالث، زيورخ، 2007م
267. الشعر والشعراء: تصنيف محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، حققه وضبط نصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1405هـ - 1985م
268. الشعر والشعرية في العصر العباسي: تأليف ومراجعة سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ترجمة حسن البنا عز الدين
269. الشعر ومتغيرات المرحلة، الدكتور سلمان الواسطي وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م
270. الشعراء العباسيون نقاداً، منعم سلمان الموسوي، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة بغداد، 1410هـ - 1989م
271. شعراء عباسيون منسيون، غوستاف فون غرنباوم، ترجمة وتحقيق: الدكتور محمد يوسف نجم، مراجعة: الدكتور احسان عباس، منشورات مكتبة الحياة، دار بيروت، 1959م
272. شعراء عباسيون: الدكتور يونس احمد السامرائي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1411هـ - 1990م
273. شعراء عباسيون: جوستاف جرنباوم، دراسات ونصوص شعرية ترجمها واعاد تحقيقها محمد يوسف نجم، طبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959م
274. الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، الدكتور حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، 1981م، ط2
275. الشعراء نقاداً: عبد الجبار المطلبي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1986م
276. شعرنا القديم والنقد الجديد: وهب احمد رومية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، 1416هـ - 1996م

277. شعرية النقاوت مدخل لقراءة الشعر العباسي، الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002م
278. الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي: الدكتور احمد جاسم الحسين، الاوائل للنشر والنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 2001م
279. شمس العرب تطلع على الغرب، زيغريد هونكه، نقله للعربية فاروق ببيضون، كمال شرقي، المكتب التجاري، بيروت، 1964م
280. الشهاب في الشيب والشباب، للشريف المرتضى ابي القاسم علي بن الحسين، دراسة وتحقيق الدكتور وليد محمد السراقبي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق - سوريا، الدكتور ط، 2008م
281. شياطين الشعراء: عبد الرزاق حميدة، القاهرة، طبعة مكتبة الانجلو المصرية
282. صاحبني في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: الإمام أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت 395هـ)، تعليق وتحقيق: احمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1428هـ - 2007م
283. صالح بن عبد القدوس البصري، تأليف وجمع وتحقيق عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد، د. ط، 1967م
284. الصبح المنبي عن حيثة المتنبي: يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد زيادة عبده، دار المعارف بمصر، 1963م - 1964م
285. صحيح البخاري:
286. صدع النصّ وارتحالات المعنى: إبراهيم محمود، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 2000م
287. الصديق الفني في الشعر العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري: رسالة ماجستير، عبد الهادي خضير نيشان، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1983م
288. صراع الحضارات واثره في العصر العباسي الأول: احمد عبد القادر محمود عقي (رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 1424هـ - 2003م
289. الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: الدكتور محمد حسين الاعرجي، وزارة الثقافة، بغداد، 1978م

290. صناجة العرب الاعشى الكبير، الدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط6، 1977م
291. صورة ابن الرومي في شعره، ثامر إبراهيم محمد المصاروة، (بحث) مجلة علوم إنسانية، جامعة مؤتة، الأردن، السنة الخامسة، العدد 36، 2008م
292. صورة أبي تمام بين شراحه وناقديه حتى القرن الخامس الهجري: الدكتور إبراهيم الاميوني، دار الشمال للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان، د. ط. ت
293. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة الدكتور احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة الدكتور عناد غزوان، دار الرشيد، بغداد، الدكتور ط، 1982م
294. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992م
295. الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، ط2، مكتبة الكتاني، الأردن، 1995م
296. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الدكتور علي البطل، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1983م
297. ضحى الإسلام، احمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 2000م
298. ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية: الدكتور وفاء سعيد شهوان، عالم الثقافة، عمان، الأردن، 1430هـ - 2009م
299. الطبع والصناعة معياراً نقدياً حتى نهاية القرن الخامس الهجري، الدكتور عبد السلام محمد رشيد، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1409هـ - 1988م
300. طبقات الشعراء، لابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، ط3، (الدكتور ت)، دار المعارف بمصر، القاهرة
301. طرفة بن العبد: تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته، تأليف علي الجندي، دار الفكر العربي، 1998م
302. طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: احمد حمدي محمود، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1967م

303. طيف الخيال: الشريف المرتضى، تحقيق: الدكتور صلاح خالص، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1957م
304. ظاهرة التكبسب وأثرها في الشعر العربي، درويش الجندي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مطبعة الرسالة، 1969م
305. الظاهرة الشعرية العربية: الحضور والغياب، الدكتور حسين خمري، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م
306. ظاهرة الغموض غير الفني في الشعر الحديث: سليمان سخي، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، حزيران 1991م
307. ظاهرة الغموض غير الفني في الشعر الحديث، سليمان سخي، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، حزيران 1991م
308. ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب: الدكتور محمد شبايك: (سلسلة مقالات)، حضارة الكلمة، موقع الالوكة الالكترونية، رابط Hitt:\www.alukah.net \ Literature Language.
309. العاطفة والإبداع الشعري: دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، الدكتور عيسى على العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002م: 47.
310. عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحر الطائي: أبو العلاء المعري (ت 449هـ)، صحح ألفاظه وأوضح غوامضه: محمد الطيب الأنصاري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1970م
311. عبد الله بن المعتز وكتاب البديع: الدكتور محمد علي أبو حمدة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار البشير، الأردن، ط1، 1420هـ - 1999م
312. العبقرية في الفن: الدكتور مصطفى سويف، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1960م
313. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1411هـ - 1991م
314. العصر العباسي الأول دراسة في التاريخ السياسي والاداري والمالي: الدكتور عبد العزيز الدوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006م
315. العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9

316. العقد الفريد، ابن عبد ربه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ
317. علاقة النقد بالإبداع الأدبي: الدكتور ماجد حمود، دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997م
318. العلاقة بين الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول (دراسة ثقافية): اعداد عيسى عبد الشافي المصري (اطروحة دكتوراه)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية، 2006م
319. علم البديع: الدكتور عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1424هـ - 2004م
320. علم النفس والأدب، الدكتور سامي الدروبي، دار المعرفة، ط2، 1981م
321. العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره، الدكتور حنا جميل حداد، مجلة معهد المخطوطات العربية، الكويت مج27، ج1، رمضان 1403هـ - 1983م
322. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1981، 5م
323. العمدة في محاسن أهل الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي (ت 463هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان ، ط5، 1401هـ - 1981م
324. عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، الدكتور محمد بن مريسي الحارثي، ط1، 1474هـ - 1996م، نادي مكة الثقافي الأدبي: 18
325. عمود الشعر العربي في ميزان النقد الأدبي، الدكتور عبد الفتاح علي عفيفي، مصر، 1403هـ - 1983م، د. ط
326. عن المدخل في النقد الأدبي: نجيب فائق اندراوس، مكتبة الانجلو المصرية، 1974م
327. عن كتاب المدخل إلى النقد الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، القاهرة، مطبعة الرسالة، 1958م
328. عيار الشعر: أبو الحسن محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ)، تحقيق الدكتور عبد العزيز ناصر المانع، الرياض، دار العلوم، 1985م

329. عيون الأخبار، ابن قتيبة، تحقيق يوسف علي الطويل، بيروت، دار الكتب العلمية، 1986م
330. الغربية المكانية في الشعر العربي، الدكتور عبده زيادة عبدة بدوي (بحث)، مجلة عالم الفكر، مج15، ع1 الغموض في شعر أبي تمام: تأليف: الدكتور السيد محمد ديب، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1989م
331. فاتحة لنهايات القرن، ادونيس (علي احمد سعيد)، دار العودة، بيروت، 1980م
332. فائدة الشعر وفائدة النقد: ت. س. اليوت، ترجمة وتقديم: يوسف نور عوض، ط1، دار القلم، بيروت، 1982م
333. الفائق في علوم الحديث، الزمخشري، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، د. ت
334. فنتة المتخيل (الكتابة ونداء الاقاصي): محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 2002م
335. فنتة المتخيل (خطاب الفنتة ومكاند الاستشراق): محمد لطفي اليوسفي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م
336. فحولة الشعراء: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، بتحقيق المستشرق ش. توزي، تقديم الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ - 1980م
337. الفسر: شرح أبي الفتح عثمان بن جني، لديوان أبي الطيب المتنبي، عني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور صفاء خلوصي، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1390هـ - 1970م
338. الفسر: شرح أبي الفتح عثمان بن جني، لديوان أبي الطيب المتنبي، عني بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، الدار الوطنية للتوزيع والاعلان، بغداد، 1398هـ - 1978م
339. الفصل في الملل والأهواء والنحل، أبو محمد علي بن احمد بن سعيد بن حزم الاندلسي القرطبي الظاهري، مكتبة الخانجي - القاهرة
340. فصول في الشعر ونقده، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3

341. فصول في الشعر، الدكتور احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، الدكتور طه، 1420هـ - 1999م
342. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: الدكتور حسين علي الدخيلي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م
343. فلسفة الأدب والفن: كمال عيد، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1978م
344. فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان، ط1، د. ت
345. فلسفة الجمال: جاريت، ترجمة عبد الحميد يونس وآخرون، القاهرة، دار الفكر العربي
346. فن الشعر، ارسطو طاليس: ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973م
347. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ايليا الحاوي، ط3، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980م
348. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط13، د. ت
349. الفنان، توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، 1970م
350. فوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن قيم الجوزية، لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د. ت
351. في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة): الدكتور عبد الرحمن العقود، مجلة عالم الفكر الكويتية، م2، ع4، ابريل - يونيو، 1997م
352. في الآداب السلطانية والدول الإسلامية: محمد بن علي بن طباطبا بن الطقطقي الفخري، شركة طبع الكتب العربية، القاهرة، 1899م
353. في الأدب العباسي الرؤية والفن، الدكتور عز الدين اسماعيل.
354. في الأدب العباسي الرؤية والفن: الدكتور عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 1975م
355. في الأدب العباسي، محمد مهدي البصير، مطبعة النعمان، النجف - العراق، ط3، د. ت

356. في الشعر العربي: الدكتور حسين نصار، مكتبة الثقافة العربية، ط1، 1421هـ
357. في الميزان الجديد: الدكتور محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م
358. في النقد الأدبي، ايليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م
359. في شعر البحتري، دراسة كتاب أبي العلاء المعري (عبث الوليد) (بحث): عبد الوهاب محمد علي العدوان، مجلة المورد، المجلد 8، العدد 3، خريف 1399هـ - 1979م
360. في مديح الحمقى: يوسف حاتم، الملحق الثقافي، جريدة الانهار الالكترونية، عدد 13
361. في مسألة الذات واصولها في ديوان البحتري، احمد حيزم، دراسة منشورة على الشبكة العنكبوتية
362. في نظرية الأدب عند العرب: حمّود حمادي، ط1، 1990م، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة
363. القاموس المحيط: الفيروز آبادي، العلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي ت (817هـ)، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - بنان، ، باشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط8، 1426هـ - 2005م
364. القراءة الجديدة للنقد القديم، مصطفى ناصف نموذجاً، حسين قويدر، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة باتنة الجزائرية، 2006م
365. قراءة في ابجدية الشاعر ناقدا: حبيب بو هرور، مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد 318، 2006م
366. قراءة في التراث النقدي نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر: الدكتور حسن مزدور، دراسة مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد 5، 2009م
367. القراءة والنص: بن الحسن عبد الرحمن، منشورات بلدية القنادسة، الجزائر، د. ت. ط

368. قصص العرب، محمد احمد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب، عيسى البابي الحلبي، ط4، 1382هـ - 1962م
369. القصيدة والسلطة: سوزان بينكني ستيتكيفينش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م
370. قضايا الإبداع الفني: حسين جمعة، دار الآداب، بيروت، 1983م
371. قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر: احمد زياد محبك، (مقال) مجلة الموقف الأدبي، العدد 181 - 182 - 183، لسنة 1986م
372. القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة، الدكتور فتحي محمد أبو عيسى، مصر، 1404هـ - 1983م، د. ط
373. قضايا النقد الأدبي، الدكتور بدوي طبانه، دار المريخ، 1404هـ - 1984م
374. قضايا النقد القديم: محمد صايل حمدان وآخرون، دار الامل، اربد، الأردن، ط1، 1404هـ - 1990م
375. قضايا في النقد والشعر، الدكتور يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1404هـ - 1984م
376. قضية عمود الشعر العربي، ثامر إبراهيم محمد المصاروه، دراسة نظرية، مجلة علوم إنسانية، جامعة مؤتة، الأردن، العدد 44، شتاء 2010م
377. قضية عمود الشعر في النقد العربي ظهورها وتطورها، الدكتور وليد قصاب، الإمارات العربية المتحدة، 1985م
378. قواعد الشعر: لابي العباس تغلب، تحقيق: الدكتور رمضان عبد التواب، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1966م
379. الكامل: المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1417هـ - 1997م
380. كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه اغناطيوس كراتشكوفسكي، د. ط. ت
381. كتاب التعريفات، الشريف علي بن محمد بن علي الزين الشريفالجرجاني، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1403هـ - 1983م

382. كتاب الخصائص: لابن جني، دار الهدى، بيروت، تقديم محمد علي نجار، د. ت
383. كتاب الصنائع: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو 395هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، وأبو محمد الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ
384. كتاب حماسة الخالدين بالاشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين، تأليف الخالديان أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي (ت 380هـ)، وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي (ت 371هـ)، تحقيق: الدكتور محمد علي دقه، وزارة الثقافة، سوريا، 1995م
385. كتاب لحيوان: عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ
386. الكتاب والمصنفون ونقد الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري: الدكتورة هند حسين طه، ساعدت الجامعة المستنصرية على طبعه، مطبعة الجامعة، بغداد، 1986م
387. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م
388. الكتابة بين سلطة الدين وسلطة الإبداع (مقال): فاطمة بن محمود، الموقع الالكتروني لاتحاد الكتاب التونسيين، 2012م
389. الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، أبو البقاء، المحقق: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، د. ت
390. كولردج، الدكتور محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، د. ت. ط
391. اللزوميات لأبي العلاء المعري، حققه وأشرف على طباعته جماعة من الاختصاصيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1406هـ - 1986م
392. لسان العرب: ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف
393. اللغة العربية، معناها ومبناها: الدكتور تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1427هـ - 2006م

394. لغة النقد القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري (اطروحة دكتوراه)، الدكتور عبد السلام محمد رشيد، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 1429هـ - 2008م: 151.
395. اللغة: فندريس. ج، ت عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الانجلو المصرية
396. اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب: الدكتور الاخضر جمعي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م
397. لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة: شوقي جلال، عالم المعرفة، د. ت. ط
398. ما الأدب؟ جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، 1984م
399. ما يجوز للشاعر في الضرورة، القيرواني، تحقيق: المنجي اللبكي، الدار التونسية للنشر
400. مالرو - سنغور وحضارة الإنسان: جوزين عثمان، (مقال) في مجلة عالم الفكر، العدد 13
401. مبادئ علم النفس العام: الدكتور يوسف مراد، دار المعارف، ط5، 1966م
402. المتلقي عند حازم القرطاجني: زياد صالح الزعبي، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد 9، عدد 1، سنة 2001م
403. مجموعة مقالات عن الإبداع، مجلة الكاتب العربي، بيروت، السنة الثالثة، العدد 11 لعام 1985م
404. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: لأبي القاسم الحسين بن محمد بن المعضل الاصفهاني (ت 502هـ)، تحقيق: عمر الطباع، دار القلم، بيروت، 1420هـ - 1999م
405. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، تأليف الدكتورة ابتسام مرهون الصفار، الدكتور ناصر حلاوي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، د. ت. ط
406. المحكم والمحيط الاعظم: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسى ت (458هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ - 2000م
407. مختار الأغاني، ابن منظور محمد بن مكرم، أوفست ترانثا، القاهرة، د. ت. ط

408. مدخل إلى السيميوطيقا - انظمة العلامات - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ط1، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986م: 214
409. المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد زين الدين المختاري، (دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م
410. مذاهب البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري: صالح سعيد عبد الزهراني، اطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1412هـ - 1992م
411. مذاهب علم النفس، علي زيعور، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1978م
412. المرأة في الشعر الأموي: الدكتور فاطمة تجور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م
413. المرأة في الشعر الجاهلي: احمد محمد الحوفي، مطبعة المدني، دار الفكر العربي، ط2، د. ت
414. المرأة موضوعاً شعرياً في الإبداع العربي: الدكتور قاسم حسين صالح، الحوار المتمدن، العدد 954، 2004م
415. المرأة، الدكتورة واجدة مجيد الاطرقجي (بحث) في كتاب حضارة العراق لنخبة من الباحثين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ج5، 1984م
416. المرار بن سعيد الفقعسي حياته وما تبقى من شعره: صنعه الدكتور نوري حمودي القيسي، مجلة المورد ع3، مج 2، دار الحرية للطباعة، بغداد، حزيران 1993م - 1973م
417. مروان بن أبي حفصة وشعره: قحطان رشيد التميمي، مطبعة النعمان، النجف، العراق، الدكتور ط، 1972م
418. مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن علي بن الحسن المسعودي (ت 345هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 4، 1988م

419. مسألة الإبداع والتلقي (الكاتب، النص، القارئ)، محمود حواس، مجلة الحرس الوطني، السنة 21، العدد 214، المملكة العربية السعودية، الرياض، 2000م
420. المستدرك على ابن جني، العروضي: أبو الفضل احمد بن محمد الصفار الشافعي (ت 416هـ)، جمع الدكتور محسن غياض، مجلة المورد، بغداد، عدد4، 1975م
421. مشكلة الإنسان، الدكتور زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت
422. مشكلة الحياة، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، 1971م
423. مشكلة السرقات في النقد العربي، الدكتور محمد مصطفى هدار، بيروت، 1395هـ - 1975م
424. مشكلة الفن: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976م
425. المصطلح النقدي في كتب الاعجاز القرآني حتى نهاية القرن السابع الهجري: الدكتور إبراهيم محمد محمود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة رسائل جامعية، ط1، 2009م
426. مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: محمد عزام، احياء التراث العربي، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1995م
427. مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دمشق، وزارة الثقافة، احياء التراث العربي، 1995م
428. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن احمد، أبو الفتح العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت
429. المعتمد في أصول الفقه: أبو الحسين محمد بن علي البصري المعتزلي، تحقيق: محمد حميد الله وآخرون، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، 1964م
430. معجم الشعراء العباسيين، تحقيق عفيف عبد الرحمن، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م
431. معجم الشعراء: للامام أبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني (ت 384هـ)، وتصحيح وتعليق الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، مكتبة المقدسي، دار الكتب العربية، بيروت - لبنان، 1402هـ - 1982م
432. معجم النقد العربي القديم: الدكتور احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م

433. المعجم الوسيط. الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون، ط2، القاهرة، 1972م
434. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: وليم راي، ترجمة: الدكتور يوثيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للنشر، بغداد، 1987م
435. المعنى في الشعر العربي القديم، الدكتور شعبان عبد الحكيم محمد، العلم والايمان للنشر، كفر الشيخ، ط1، 2009م
436. معوقات النهضة: عبد الله محمد الغدامي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002م
437. المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي من القرن الثالث حتى نهاية القرن السابع الهجري: عباس ثابت حمود، رسالة ماجستير، كلية الآداب، بغداد، 1983م
438. مفاتيح كبار الشعراء، الدكتور احمد عبد الحي، بلنسيه للنشر والتوزيع، 1426هـ - 2006م، القاهرة - مصر
439. المفاضلة بين الشعراء في ضوء مقاييس النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري: نهاد فخري محمود، (رسالة ماجستير)، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1431هـ - 2010م
440. المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي، الدكتور احمد طعمة جليبي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1427هـ - 2006م
441. مفاهيم في الأدب والنقد:
442. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الدكتور جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة بغداد، ط2، 1978م
443. مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم: دراسة أدبية، مجدي احمد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م
444. مفهوم الشعر عند العرب (كما يصوره كتاب الموازنة للأمدي)، عبد القادر القط، دار المعارف، 1982م
445. المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر الأول، الدكتور عزيز فهمي، تحقيق محمد قنديل البقلي، دار المعارف، مصر، 1979م
446. مقالات في الاسلوبية: الدكتور منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990م
447. مقالات في النقد الأدبي، محمد مصطفى هدارة، دار القلم، بيروت، 1964م

448. مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: الدكتور حامد صالح خلف الربيعي، معهد البحوث العلمية واحياء التراث الإسلامي، مركز بحوث اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1416هـ - 1996م
449. مقدمة ابن خلدون: تحقيق حامد احمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2004م
450. مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول: حسين عطوان، طبعة دار المعارف، 1974م
451. مقدمة في النقد الأدبي: الدكتور علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979م
452. مقدمة للشعر العربي: علي احمد سعيد (ادونيس)، دار الساقى، 2009م
453. مقومات عمود الشعر الاسلوبية بين النظرية والتطبيق، الدكتور عبد الرحمن غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م
454. مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ابن طباطبا (نموذجاً): رانية محمد شريف صالح العرضاوي، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، 1432هـ - 2011م
455. الملل والنحل، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004م
456. من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: تأليف الدكتور محمد خلف الله، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1947م
457. من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، تأليف الدكتور محمد خلف الله، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1947م
458. من تاريخ الإلحاد في الإسلام، عبد الرحمن بدوي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980م
459. من صور التلقي في النقد العربي القديم: ظافر بن عبد الله الشهري، (بحث) المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل للعلوم الإنسانية والادارية، المجلد الأول، العدد الأول، مايس 2000م
460. من عيون المراثي، محمد إبراهيم نصر، دار الرشيد، ط1، د. ت
461. من قضايا التراث العربي، الدكتور فتحي احمد عامر، منشأة المعارف، الاسكندرية، د. ت

462. من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي: خالد سليكي، عبد المنعم الشنتوف، عز الدين العامري، جريدة القدس العربي، 1656، 1994م
463. المنصف للسارق والمسروق منه في اظهار سرقات أبي الطيب المتنبي: أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع (ت 393هـ)، تحقيق: الدكتور محمد يوسف نجم، الكويت، ط1، 1404هـ - 1984م
464. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت 684هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م
465. منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام: الدكتور مصطفى عليان، دار القلم، دمشق، بيروت، ط1، 1406هـ - 1986م
466. الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم: الدكتور كمال عبد الباقي لاشين، سلسلة الرسائل العلمية، دار البصائر، القاهرة، ط1، 1428هـ - 2007م
467. الموازنة بين أبي تمام حبيب بن اوس الطائي والبحثري أبي عبادة الوليد بن عبيد الطائي: تصنيف الامام أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي (ت 370هـ)، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف، ط4
468. الموازنة بين أبي تمام حبيب بن اوس الطائي والبحثري أبي عبادة الوليد بن عبيد الطائي: حقق اصوله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد
469. الموازنة بين أبي تمام والبحثري للامدي (تحليل ودراسة): الدكتور قاسم مؤمني مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد، دار النشر المغربية، د . ت
470. المواقف والمخاطبات: محمد عبد الجبار النفري، تحقيق آرثر آربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م
471. الموت في الشعر العباسي، حنان احمد خليل الجمل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003م
472. موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي الإسلامي المعاصر: جيران جهامي وآخرون، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 2004م
473. موسيقى الشعر العربي، الدكتور شكري محمد عياد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1968م

474. الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة انواع من صناعة الشعر للمرzbاني،
أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرzbاني (ت 384هـ)، تحقيق علي محمد
الجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت. ط
475. موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، الدكتور محمد زكي العشماوي،
دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981م
476. النص عند أبي عربي، بين العبارة والاشارة، قراءة في احدى قصائده يونس
شنوان مجلة المجمع العلمي العراقي، ج4، مج 47
477. نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، الدكتور داود سلوم،
الدكتور جميل سعيد، مطبعة النعمان، النجف، 1971م
478. نصوص النقد الأدبي (اليونان)، الدكتور لويس عوض، دار المعارف، مصر،
1965م
479. النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: ابن المستوفي الاربلي (ت 637هـ)،
تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م
480. النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: لأبي البركات شرف الدين المبارك بن
احمد الابرنلي المعروف بـ (ابن المستوفي)، دراسة وتحقيق: الدكتور خلف رشيد
نعمان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989م
481. نظرة أبي العلاء إلى العالم الديني: احمد امين، مجلة الهلال، 1938م
482. نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ط2، ترجمة احمد حسان، نواره للترجمة والنشر،
مصر، 1997م
483. نظرية البنائية في النقد الأدبي: الدكتور صلاح فضل، دار الشؤون العامة، بغداد،
ط3، 1987م
484. نظرية التلقي عند العرب: خالد عبد الرؤوف الجبر، رسالة دكتوراه، الجامعة
الاردنية، كلية الدراسات العليا، عمان، 2002م
485. نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: الدكتور غسان السيد، مجلة الاقلام، العدد 4،
1998م
486. نظرية التلقي: وروبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي
الثقافي بجدة، 1994م

487. نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م
488. نظرية التواصل عند رومان جاكسون، (دراسة) عبد الحميد عبد الواحد، مجلة الاقلام، العدد 5، تشرين 1 - تشرين 2، لسنة 1998م
489. النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، سناء خضر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1993م
490. نظرية المحاكاة بين السرقة والفن، (مقالة) في كتاب مقالات في النقد الأدبي، الدكتور محمد مصطفى هدارة، دار القلم، د.ت. ط
491. نظرية المعنى في النقد العربي: تأليف مصطفى ناصف، بيروت، ط2، دار الأندلس
492. نظرية النص الأدبي: عبد الملك المرتاض، منشورات دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م
493. نوح الازهار في منتخبات الاشعار: شاكر بن مغامس بن محفوظ بن صالح البتلوني (ت 1314هـ)، تحقيق إبراهيم اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت - لبنان، ط3، 1886م
494. النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء، سلامة يسري، دار المعرفة، الاسكندرية، مصر، د.ت
495. النقد الاجتماعي في اللزوميات أبي العلاء المعري: ميسون محمود فخري (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 1426هـ - 2005م: 245
496. النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973م، د. ط
497. النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1977م
498. النقد الأدبي عند اليونان، الدكتور بدوي طبانة، القاهرة، 1387هـ - 1967م، ط1
499. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هيمن: ترجمة: الدكتور احسان عباس ومحمد يوسف نجم، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1960م

500. النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: عبد الهادي خضير نيشان (اطروحه دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1410هـ - 1989م
501. النقد البنيوي للحكاية: رولان بارت، ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988م
502. النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري: الدكتور احمد بن عثمان رحمانى، عالم الكتب الحديث، الأردن، دار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008م
503. النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية: عبد الله الغدامي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م
504. نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، القاهرة، 1978م
505. نقد الشعر، (قدماه بن جعفر 337) تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار المعرفة العلمية، بيروت، الدكتور ت: 17
506. النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: الدكتور نعمه رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، (سلسلة دراسات 134)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1398هـ - 1978م
507. النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الاستاذين لانسون وماييه، نهضة مصر للطباعة والنشر والترجمة، ط7، 2008م
508. نقد النثر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، دار الكتب، القاهرة، 1351هـ - 1933م، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، اتضح انه كتاب البرهان في وجوه البيان لابي اسحق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969م
509. النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري: الدكتور حسين على الزعبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1422هـ - 2001م
510. نهاية الارب في فنون الأدب: احمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي، شهاب الدين النويري (ت 733هـ)، دار الكتب والوثائق، القاهرة، ط1، 1423هـ

511. الهرمانيوطيقا ومعضلة تفسير النص: الدكتور نصر أبو زيد، مجلة الفصول (3)، ابريل، 1981م
512. هوان الشاعر والشعر في الثقافة العربية: مجلة نزوى (نسخه الكترونية) العدد 23
513. الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل بن ابيك بن عبد الله الصفدي (ت 764هـ)، تحقيق احمد الارناؤوط وتركي مصطفى، دار احياء التراث، بيروت، 1420هـ - 2000م
514. الوساطة بين المتنبي وخصومه: أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت 392هـ)، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه
515. الوشي الموقوم في حل المنظوم: ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (ت 637هـ)، تحقيق: جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1989م
516. وصف القصور في الشعر العباسي: ثروت احمد محمود (رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 1424هـ - 2003م
517. وفيات الاعيان: لابن خلكان (ت 681هـ)، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، 1970م
518. ينيمة الدهر: عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ)، تحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1403هـ - 1983م