Adab Al-Rafidain

https://radab.mosuljournals.com

Balancing Between Zuhair Bin Abi Salma And Al-Asha From A Verbal Perspective- The Column Of Poetry As A Critical Criterion

Adwa Shamil Ahmed

Master's student / Department of Arabic Language / College of Languages / Salahaddin University - Erbil

Nawzad Shukr Ismail

Prof./ Department of Arabic Language / College of Languages / Salahaddin University – Erbil

Article information

Article history:
Received December 8, 2022
Reviewer January 2, 2023
Accepted January 7 , 2023
Available online September1 , 2023

Keywords:
Poetry column
Talent
Quivering
Balancing

Correspondence:
Adwa Shamil Ahmed
adwa.shamel@gmail.com

Abstract

Balancing is one of the mechanisms of comparison and superlative between poets, and accordingly. This study emerged called (Balancing between Zuhair bin abi salma and Al-Asha from a verbal perspective- the column of poetry as a critical criterion) to balance between two pre- islamic poets (Zuhair bin abi salma) and (Al-asha), represent the first of the poets of narrative or poetic skillfulness. As for the second, he represented the talented poets by adopting the study on the poetry column as a critical criterion from the verbal side. On this basis, the research was divided into three paragraphs: the abundance and integrity of the pronunciation, the sameness of the pronunciation for the meaning and the severity of their relevance to the rhyme. So that there is no conflict between them and the fusion of the parts of the systems and their fusion to choose from the delighted metrics, and that is after theorizing about it and what was mentioned about it by the old critics and their differing opinions about the quality and poor quality of poetry, and accordingly the balance was conducted by bringing poetic evidence of poets and balancing Between them on the basis of these aforementioned pillars and to show the characteristics of narration according to Zuhair and the characteristics of talent and mastery with Al-Asha', which the study took the tasteful and scientific character together, because the process is literary criticism.

DOI: 10.33899/radab.2023.180041, ©Authors, 2023, College of Arts, University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

موازنة بين وزهير بن أبي سلمى والأعشى من منظور لفظي -عمود الشعر معياراً نقدياً

أضواء شامل أحمد* نوزاد شكر إسماعيل**

* طالبة ماجستير / قسم اللغة العربية / كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين - أربيل
** أستاذ / قسم اللغة العربية / كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين - أربيل

المُستخلص :

تعدُّ الموازنة آلية من آليات المقارنة والمفاضلة بين الشعراء، وعليه انبثقت هذه الدراسة الموسومة بـ(موازنة بين زهير بن أبي سلمى والاعشى من منظور لفظي-عمود الشِّعر معياراً نقدياً-) لتوازن بين شاعرين من شعراء الجاهلية (زهير بن أبي سلمى) و(الأعشى)، يمثل الأول شعراء التَّحكيك أو الصنعة الشِّعرية، أما الثاني فيمثل الشُّعراء المطبوعين، وذلك باعتماد الدِّراسة على عمود الشِّعر معياراً نقدياً من جانبه اللفظي، وعلى هذا الأساس قسم البحث على ثلاثة محاور، وهي: جزالة اللفظ واستقامته، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتَّى لا منافرة بينهما، والتحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن، وذلك بعد التنظير لها، وما ذكر عنها من قبل النُّقاد القدماء واختلاف آرائهم في جودة الشِّعر ورداءته، وعليه أجريتْ الموازنة من خلال الاتيان بشواهد شعرية عند الشَّاعرين والموازنة بينهما على أساس هذه الأركان المذكورة لبيان سمات التَّحكيك عند زهير وسمات الطَّبع عند الأعشى، مما أخذت الدراسة بذلك الطابعينِ الذوقي والعلمي معاً.

الكلمات المفتاحيَّة : عمود الشِّعر، الطَّبع، التَّحكيك ، الموازنة

المقدِّمة :

حظيت نظرية عمود الشِّعر باهتمام النُّقاد قديماً وحديثاً؛ وذلك لاهتمامها المباشر بالعملية الابداعية، وهذا البحث المتناول يعتمد على ركيزة عمود الشِّعر بالدرجة الأولى، والمعنون بـ(موازنة بين زهير بن أبي سلمى والأعشى من منظور لفظي- عمود الشعر معياراً نقدياً) القائم على أساس الموازنة بين الشَّاعرين الجاهليين زهير بن أبي سلمى والأعشى لبيان خصائص التَّحكيك عند الأول وخصائص الطَّبع عند الثاني اعتماداً على أركان عمود الشِّعر، وقد قُسِّم البحث على ثلاثة محاور. تناول المحور الأول (جزالة اللفظ) تنظيراً وتطبيقاً عند الشَّاعرَين، والمحور الثاني المسمَّى بـ(مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما) تناولته الدراسة تنظيراً وتطبيقاً، أما المحور الثالث المعنون بـ(التحام أجزاء النظام على تخيُّر لذيذ من الوزن)، فقد تم التَّطرق إليه من ناحية التَّنظير والتَّطبيق أيضاً، وعلى أساس الموازنة بين الشَّاعرين المذكورين آنفاً.

ربما سبقتنا دراسات تناولت موضوع الطبع والصنعة، بيد أن دراستنا هذه تختلف عن غيرها عبر تناول شاعرين كبيرين من شعراء عصر ما قبل الاسلام، كلٌّ منهما يمثل اتجاهاً شعرياً معيناً يختلف عن الآخر، فقد عرف زهير بن أبي سُلمى بأنه شاعر محكك ومن عبيد الشعر، بينما الأعشى قد أشتهر بأنَّه من المطبوعين.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن ثمة معوقات وصعوبات واجهتنا في أثناء الدراسة كان من أبرزها تقارب الشاعرين في المستوى الإبداعي، فكأنهما فرسا رهان في حلبة واحدة، وأن النقاد اختلفوا في تقديم أحدهما على الآخر.

وتكمن إشكالية البحث في تحقيق الموازنة بين الشَّاعرينِ زهير والأعشى اعتمادا على نظرية (عمود الشِّعر من منظور اللفظ)، لإثبات أنَّ زهيراً شاعر محكِّك والأعشى شاعر مطبوع، وهذا ما سعى البحث في تحقيقه، فزهير هو شاعر محكِّك وهذا ما عرف عنه أمَّا الأعشى فقد تناول البحث شعره لإثبات أنَّه من شعراء الجاهلية المطبوعين بأخذ نماذج من قصائده وموازنتها بنماذج من قصائد زهير اعتمادا على معايير من عمود الشِّعر.

وأهم الفرضيات والتوقعات الَّتي واجهها البحث يمكن أن تتمثل بما يأتي:-

1-بما أنَّ زهير بن أبي سلمى شاعر محكِّك يستغرق شعره حولاً كاملاً من التنقيح والتهذيب يمكن أن يكون هو أقرب إلى عمود الشِّعر من الأعشى.

2-تنقل وترحال الأعشى من منطقة إلى أخرى وكثرة سفرياته واختلاطه قد يؤثر ذلك في ألفاظه العربية الخالصة ويبعده عن التقيُّد بها في قصائده، فيخرج عن التقليد استجابةً لطبعه وسجيته.

3-قد تكون هناك علاقة بين عمود الشِّعر وتحكيكه.

اما المنهج المعتمد في هذه الدراسة فهو منهج وصفي يقوم على آليات التَّحليل والموازنة، واعتمدت الدراسة على عدة مصادر منها، البيان والتَّبيين للجاحظ وشرح المقدِّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، لابن عاشور، ومقومات عمود الشِّعر الأسلوبية في النَّظرية والتَّطبيق، د. عبد الرحمن غركان، وغير ذلك من المصادر التي أشرنا إليها في ثبت المصادر والمراجع.

وقفة مع عمود الشِّعر

تُعدُّ نظرية عمود الشِّعر من أهم النَّظريات النَّقدية في الأدب العربي القديم، إذ شغلتْ النَّقاد قديماً وحديثاً لشموليتها واحاطتها بأهمِ ركائز الشِّعر آنذاك، وقد استقرتْ هذه النظرية عند المرزوقي (ت٤٢١هـ) إذ قامَ بوضعِ أسس ومعايير واضافة قواعد لهذه النَّظرية؛ إلاَّ أنَّها نظرية تضربُ جذورها في النَّقد قبل المرزوقي عند كثير من النُّقاد وكان لكلِّ ناقد طَرحه النَّقدي الخاص ومنهم انطلقتْ ارهاصاتُ هذه النَّظرية.

ومن هؤلاء النُّقاد الآمدي (ت٣٧١هـ) الذي تعرضَ للموازنة بين أبي تمام والبحتري، بعد أن جعل عمود الشِّعر مقياساً بينَ الشاعرينِ إذ قالَ: "... وان كان كثير من الناس قد جعلَهُما طبقةً وذهبَ إلى المساواةِ بينهُما، وإنَّهما لمختلفانِ؛ لأن البحتري أعرابيُّ الشِّعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارقَ عمودَ الشِّعر المعروف، وكان يتجنب التَّعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام..."[1].

فجاءَ بالموازنةِ تطبيقياً بين الشاعرينِ باعتمادهِ على طريقة القُدماء في كتابةِ الشِّعر ثم جاءَ بعدهُ القاضي الجرجاني(ت٣٩٢هـ) بموازنةٍ أخرى في كتابهِ (الوساطة بين المتنبي وخصومه) واستندَ بذلك إلى أسس عمود الشعر التي ذكرها وهي كالآتي: -

شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، الغزارة البديهية، كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.[2]

وهذه الأسس تبين أنَّ كتابة الشِّعر لها أدواتها وقواعدها وعلى الشَّاعر أن يلتزمَ بها ليتسمَ شعره بالحسنِ والجودةِ ومع مرور الوقت تطورتْ هذه الأسس في الشِّعر وأصبح لها معايير أيضا في العملية النَّقدية واستقرتْ آنذاك النَّظرية وهذا ما جاءَ به المرزوقي، وقد سمَّاها أبواباً؛ لأنّ كلّ واحد منها يُعدُّ عنوان بابٍ من أبواب فن النَّقد، وهذه الابواب سبعة وهي كالآتي:

1-جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف.
2-كثرة سوائر الامثال، وشوارد الأبيات.
3-المقاربة في التشبيه.
4-التحام أجزاء النظام والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن.
5-مناسبة المستعار منه للمستعار له.
6-مشاكلة اللفظ المعنى.
7-وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.[3]

وما يميز استقرار النَّظرية عند المرزوقي هو اتيانه بمعيارٍ لكل باب من أبواب عمود الشِّعر، والمعيار هو آلة للتعيير، والتعيير: تحقيق الوزنِ أو الكيلِ على ميزانٍ أو مكيالٍ محقق المقدار، لا زيادة فيهِ ولا نقصان عن المقدارِ الذي يستعمل لهُ[4]. وبعبارةٍ أخرى يمكن القول: إنَّ هذه الأبواب السبعة كانت أوزاناً وقواعد وأسساً ثابتة يلتزم بها الشاعر ليحققَ الجودة المطلوبة أما معايير الابواب فكانت كالميزان الذي توضع فيه الأوزان وتتحقق نسبة الثبوت فيه بلا زيادة ولا نقصان في ميزانِ العملية النقدية، ويعنى المرزوقي بالعيارِ ما يعرض عليه كل واحد من هذه السبعة، فيقبله أو يرفضه ، وهي كالآتي:-

1-عيار المعنى، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب.
2-عيار اللفظ، الذوق المرهف الذي هذبته الرواية، وصقلته الثقافة.
3-عيار الإصابة في الوصف، ما أوتيه الأديب من ذكاء وحسن تمييز.
4-عيار المقاربة في التشبيه، التفطن لما بين الاشياء من صلات، وحسن تقدير هذه الصلات حتى يوقع التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحاً.
5-عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير لذيذ الوزن، الطبع واللسان.
6-عيار الاستعارة، كعيار التشبيه: الفطنة وحسن التنبيه
7-عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، الدربة الطويلة، والمدارسة الدائمة.[5]

وبهذا جعلَ المرزوقي كلَّ باب من أبواب عمود الشِّعر في معيارهِ الخاص، بل أداة يُقاسُ بها كل باب منها، وهذه الأبواب منها ما يتعلقُ باللفظ ومنها ما يتعلق بالمعنى.

أي أن تلك الصفات أو الأبواب منها ما يعود إلى اللفظ، ومنها إلى الأسلوب ومنها إلى الخيال، وما يتطلبه عمود الشِّعر في المعنى أن يكون صحيحا شريفا مصيبا، وفي اللفظ جزلا مشاكلا للمعنى المراد؛ وفي الاسلوب أن يكون متلائما موحد النسج، متخير الوزن، يتطلب لفظه ومعناه القافية، يتم بها أداء المعنى؛ وفي الخيالِ قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له .[6]

وبما أنَّ الدراسة تتناول عمود الشِّعر من منظور لفظي فقد اقتصرت على أركان عمود الشِّعر اللفظية وهي: -جزالة اللفظ واستقامته، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، والتحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن.

أولاً/ جزالة اللفظ واستقامته

---

[1] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي: 4.
[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني: ٣٣- ٣٤.
[3] شرح المقدّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، العلَّامة ابن عاشور: ١١١- ١٢٨.
[4] م.ن: ١٣١.
[5] أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي: ٥٣٣- ٥٣٥.
[6] م.ن: 535.

عدَّ النقاد اللغة الفيصل الحاسم بين النص الشعري وما عداه من النصوص الأخرى؛ مما عنيت ألفاظ الشِّعر منذ القدم بأهميةٍ ودراسةٍ دقيقةٍ حتى في العصر الحديث، فانكبُّوا على دراسة الشِّعر القديم من حيث الفاظُهُ في غموضِها ووضوحِها، في مباشرتِها وايحائيتها، في غرابتِها وألفتِها، في صعوبتِها وسهولتِها[7]، فجاء عمود الشِّعر ليقوِّم الشعر بألفاظهِ ومعانيهِ وصورهِ، وشرط اللفظ أن يكون جزلاً مستقيماً، والمراد بالجزالةِ والاستقامة معانٍ عدة فكانَ لكلِّ ناقد رؤيته الخاصة فيما يتعلق بجزالة اللفظ فيقولُ الجاحظ (ت٢٥٥هـ): "كما لا ينبغي أن يكونَ اللفظُ عامياّ وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكونَ غريباً وحشياً"[8] ؛ أي أن يكونَ اللفظ راقياً على مستوى عالٍ بعيداً عن السُّوقية والوحشية.

امَّا الآمدي فيرى الألفاظ فيجب أن تكونَ واضحةً غير غامضة سهلة ملائمة للمعنى الذي وضعتْ فيه، وليس الشِّعر عند أهل العلم به إلا حسنُ التأتي، وقربُ المأخذ، واختيارُ الكلام ، ووضعُ الالفاظ في مواضعها، وأن يوردَ المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثلهِ..."[9]

أما الجرجاني فأتصلتْ عنده جزالة اللفظ واستقامته بثلاثةِ اتجاهات، أحدها يخصُّ اللفظ المفرد بأن لا يكون سوقياً ساقطاً غير مناسب للمعنى، والثاني يخص التَّعقيد في الألفاظ أي في التَّركيب، امَّا الاتجاه الثالث فقد نظرَ في اللفظ واستقامته محتكماً إلى التزامه بالقواعدِ القياسية في اللغة والاعراب.[10]

هذه الاتجاهات وضَّحت ما المراد بجزالةِ اللفظ واستقامته فكانتْ شروطاً وضعها الجرجاني.

ومنهم من قالَ إنَّ جزالة اللفظ: افادة اللفظ في الموضعِ الذي سيقَ فيه، وكذا خصوبة الجانب الايحائي ومناسبته للغرضِ الشِّعري الذي وضعَ فيه، أما استقامته فتكون من ناحية اللغة والفصاحة والبلاغة ومطابقتها للأوزان المتعارف عليها.[11]

وبهذا تتباين الأقوال بين النُّقاد فيما يخصُ الجزالة والاستقامة ولكن لهذا الأمر عوامل في صناعة الشِّعر تتحكمُ بمقدارِ الجزالة والاستقامة ومنها الطَّبع والصَّنعة، إذ تمثل نظرية عمود الشِّعر الوجه الثاني لقضيةِ الصَّنعة في الشِّعر العربي القديم؛ إذ لا يمكن للشَّاعر أن يلبسَ معنى شريفاً لفظاً شريفاً من غير تهذيب وتنقيح ولا يكون انتقاء الألفاظ على قدرِ المعاني بصورتها الأولى الاَّ من خلال صنعة صقلتها الدربةُ والمدارسةُ أمَّا التكلف في الصَّنعة فيدلُّ على نقصٍ في الطبع والدربة .[12]

تعدُّ العلاقة بين قضية الطَّبع والصَّنعة ونظرية عمود الشِّعر، علاقة جزء من كلٍّ وأساسها العملية الابداعية، اعتماداً على أركان عمود الشعر.

فجزالة اللفظ واستقامته تتباين أوجهها عند الشاعر المطبوع من جهة والشاعر المحكك من جهة أخرى، والذي يمكن ملاحظته من المقارنة بين قول زهير والأعشى، إذ يقول زهير:[13]

صَحا القلبُ عن سلمى وقد كادَ لا يسلُو ... واقفَرَ مِن سَلمى التَّعانيقُ فالثَّقِلُ

وقد كنتُ مِن سَلمى سنين ثمانياً ... على صِيرِ أمرٍ ما يمرُّ وما يَحلُو

وكنتُ إذا ما جئتُ يوماً لحاجةٍ ... مَضَت وأجَمَّت حاجةَ الغدِ ما تَخلُو

....

فأقمستُ جَهداً بالمنازلِ من مِنِّى ... وما سُحِقَت فيهِ المقادِمُ والقملُ

لأرتحلَن بالفَجرِ ثُمَّ لأدأبَن ... الى اللّيلِ، إلاّ أن يعرّ جَنبي طِفلُ

و قول الاعشى:[14]

صَحَا القلبُ مِن ذكرَى قُتيلَةَ بَعدَمَا ... يكونُ لها مثلَ الاسيرِ المكبَّلِ

لها قدمٌ ريَّا، سِباطَ بَنَانُها ... قدِ اعتدلتْ في حُسنِ خلقٍ مُبتَّلِ

وساقانِ مارَ اللحمُ موراً عليهما ... الى مُنتَهَى خَلخَالِها المُتصَلصِلِ

---

[7] () بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد المعاصر، بحث في تجليات المقارنة النسقية، محمد بلوحي : 67-72.

[8] () االبيان والتبيين، الجاحظ : ١/ 114.

[9] () الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي: 432.

[10] () مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، عبد الرحمن غركان: 114-118.

[11] () صناعة النص في الشعرية العربية، لمياء دحماني: 53.

[12] () محاضرات في مادة النقد الأدبي القديم عند العرب، محمد بن سعيد: 4.

[13] () ديوان زهير بن أبي سلمى: 30-33.

[14] () ديوان الأعشى الكبير: 351.

لقد استعمل الشاعرانِ لفظتي (صحا القلب) ولكن اختلفا في الوصف الذي جاء بعدهما، فالأبيات الأولى تقترن بألفاظ جزلة فخمة المعاني فيصف زهير نسيانَه لسلمى وقدرتَه على ذلك حتى الأماكن (التعانيق، والثقل) قد خلت منها ثم يسترسل بالحديث عن نفسه ناسياً أمر الحبيبة ثم يأتي بقسم عظيم بالمنازل التي تنحر بها الاضاحي وما حلقت بها مقادم الرؤوس أنه سيرتحل تاركا المكان، أمَّا الأبيات الثانية فقد وصف الشاعر الحبيبة بصورة مباشرة بعد لفظتي (صحا القلب) بـ(قُتيلة) ووصف نفسه (بالأسير المكبل) ثم يسترسل بالحديث عن صفات المحبوبة ناسياً آلامه وحزنه لفراقها فأتت ألفاظه رقيقة مسترسلة بوصف المحبوبة، وهذا سببه الطبع لأن الشاعر المطبوع كتب على سجيته بعاطفة متدفقة كتدفق ذكره لصفات الحبيبة على عكس الأبيات الأولى التي تجد فيها ذكر المحبوبة ثم ينتقل للحديث عن نفسه ثم القسم العظيم بالرحيل.

وهذه الجزالة قابلوها بالرّقة كما عند المرزوقي، والمراد من ذلك أن ما كتبَ على منوال القدماء فكان جزلاً قوياً وما كتبَ على منوال المحدثينَ فقد اتَّسم بالرّقة.[15]

امَّا الجرجاني فيرى أنَّ اللفظ مادام سوقياً ساقطاً فهو خالٍ من الجزالة، كقول الاعشى:[16]

أتانِي ما يقولُ لي ابنُ بُظرَى أقيسٌ يا ابن ثعلبةِ الصَّباحِ
لعبدانَ ابنِ عاهرةٍ وخِلطٍ رجُوفِ الأصلِ مدخولِ النواحِي
....
لأمُّكَ بالهجاء أحقُّ منَّا لِمَا أبلتكَ من شوطِ الفِضاحِ

الأبيات في هجاء لشخص من بني عبدان فقد أتى الشَّاعر بلفظتين خاليتين من الحياء لوصفه المهجو (بابن بظرى) أي المرأة التي لم تختتن ثم وصفه بالجبن والفرار من المعارك ثم أردف هذا بوصف أم المهجو بقوله: (ابن عاهرة)

ثم يقول إنَّ أم المهجو أحق بالهجاء لما اعطت ابنها من الخزي والفضيحة، لا شكّ أن هذه الألفاظ المذكورة وإن كانت سوقية وخالية من الجزالة الاَّ أنَّها أشد وقعاً على المهجو وأكثر إيلاماً، وهذا ما يحكم به الطَّبع والسجية على عكس ما عند زهير إذ يقول:[17]

لئن حللتَ بجوّ في بني اسدٍ في دينِ عمرو، وحالتْ بيننا فَدَكُ
ليأتينَّكَ منِّي منطقٌ، قذعٌ باقٍ كما دنَّسَ القُبطيَّةَ الوَدَكُ

وظَّف الشَّاعر في هذه الأبيات هجاءً يخلو من ألفاظ قذعة بل اكتفى بألفاظ جزلة وتشبيه معبر عن قوة الهجاء، فلو أقام المهجو في بني أسد لأتى اليه هجاءٌ قذعٌ من الشَّاعر باقٍ لا ينساه ولا يمحوه أحد كما تتلوث القبطية (ثياب تصنع في الشام) بالدسم أو الأوساخ الدهنية، فالشَّاعر أجزل الالفاظ في هذا الموقف الهجائي وهذا ما يعود إلى التريث والتحكيك في الشاعر وحرص الشاعر على الابتعاد عن الألفاظ القاسية المباشرة على المهجو.

يُعدُّ اللفظ النواة الأولى التي تشكِّل البناء الشِّعري؛ وهذا مما دعا النُّقاد إلى العناية والاهتمام بصفاته باحثينَ عن الجَّانب الجَّمالي، لكن هذا الجَّمال بقي محكوماً بأنماط المعيشة، وبما أن الشِّعر ممارسة مادية وأصبح يمثل نسغ الحياة فكانوا حريصينَ على تجنُّب الغريب والعمل على حفظ الصُّورة الناصعة للشِّعر الجاهلي وبهذا تكون اللغة خالية من الدخيل وهذا السور هو الذي يحفظ اللغة من الاختلاط بما هو غير عربي.[18]

ولكن هناك شعراء خرجوا عن هذا وأتوا بألفاظ غير عربية بل دخيلة على اللغة وبثوها في قصائدهم، أي خرجوا عن العرف وأصبحت ألفاظهم متأثرة بأثر ظروفهم وتنقلاتهم من بلد إلى آخر كقول الأعشى:[19]

وما كنتُ (شاحرداً) ولكن حسبتُني إذا مسحلٌ سدَّى لي القولَ أنطقُ

فكلمة شاحرداً كلمة فارسية تعني التِّلميذ المتعلِم، وفي هذا البيت تصريح واضح من الأعشى على أنَّه لم يكن راوية الشِّعر عن أحد ولم يكن التِّلميذ المتعلِم الَّذي يتتلمذ على يد غيره بل يكتب ما يُوحى إليه من قبل شيطانه (مسحل)، بقوله: وما كنتُ شاحرداً، أي لم أكن تلميذاً، (ولكن حسبتني إذا مسحلٌ سدى لي القولَ أنطقُ) أي إذا أملى عليَّ شيطان الشعر آنذاك أنطقُ الشِّعر.

ويمكن القول إنَّ الأعشى أحد شعراء أركان النهضة الجاهلية، فشعره ينمُّ عن عمق تفكير وصدق في الشعور، وسلاسة في التعبير، وموسيقى في الاداء[20]، وهذا ما تميَّز به الأعشى الشَّاعر المطبوع برقَّة ألفاظه وتنوع موسيقاه وبراعة الاداءِ.

ثانياً/ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما

---

[15] شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، العلَّامة ابن عاشور: 115.
[16] ديوان الأعشى الكبير: 73):
[17] ديوان زهير بن أبي سلمى: 89.
[18] مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، عبد الرحمن غركان: 194.
[19] ديوان الأعشى الكبير: 221.
[20] الجامع في تأريخ الأدب العربي-الأدب القديم- حنا الفاخوري: 248.

تُعدُّ مسألة مشاكلة اللفظ للمعنى من المسائل النَّقدية الَّتي اهتمَّ بها النُّقاد قديماً وحديثاً، فالألفاظ والمعاني متنوعة منها الشَّريفة ومنها العكس؛ ولكن إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطَّبع بعيداً من الاستكراه، ومنزَّهاً عن الاختلال مصوناً من التَّكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التُّربة الكريمة[21]، فالمعاني الشَّريفة والالفاظ البليغة لها وقعٌ على القلوب وتأثير وهنا تكمن بلاغة المتكلم.

والمقصود بالمعاني الشريفة ليست معاني الأخلاق الحميدة أو الحديث بالموضوعات الاخلاقيَّة والصِّفات الجيدة، إنَّما يحق للشَّاعر معالجة جميع الموضوعات، ولكن الصواب في المعنى هو في أدائه للغرض المقصود ومعالجته بكل أمانة ووضوح .[22]

وإنَّ شرف المعنى أي سموَّه ومناسبته لمقتضى الحال ذلك السمو الذي يرتضيه العقل السليم.

أمَّا عند بشر ابن المعتمر(ت٢١٠هـ) فيرى أن تقع اللفظة في موقعها المناسب للمعنى إذ يقول: "وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقةً... نافرةً في موضعها... عابكَ من أنت اقل عيباً منه..."[23].

إشارة واضحة من بشر ابن المعتمر إلى علاقة اللفظ بالمعنى مع القافية، وهذا ما ذهب إليه المرزوقي، عند وضعه أبواب عمود الشِّعر وكان الباب (مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما) فلابد من علاقة متينة بين البيت الشعري وقافيته، إذ تكون القافية كالموعود المنتظر في ذهن المتلقي، ويُعدُّ عيباً أن يتوقع المتلقي قافية ما ثم يجد القافية شيئاً لم يتوقعه الذِّهن.

وفي شرح مقدمة ديوان الحماسة وضح المرزوقي معنى المشاكلة فالمشاكلة هي المماثلة، بمعنى مماثلة اللفظ للمعنى والمراد بالمعنى هنا الغرض الموضوع له بألفاظ التركيب ، وليس المعنى الموضوع له اللفظ؛ فالغرض الشريف توضع له معانٍ حميدة والغرض الخسيس تناسبه الالفاظ الموضوعة للمعاني الخسيسة، فمقام الرِّثاء والمديح تناسبه المعاني الحميدة والهجاء يتناسب مع المعاني الذميمة، أمَّا تناسب اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فيعنى به الألفاظ والمعاني التي تستدعي القافية بوجود مناسبة بينهما وبسبب قوة المناسبة بينهما تأتي القافية كالموعود المنتظر، لا متكلفة ولا مغتصبة الوضع في مكانها.[24]

كقول الاعشى وهو يعاتبُ أبناء عمومته:[25]

متَى يغتربْ عن قومِه لا يجدْ لهُ	على مَن لهُ رَهطٌ حواليهِ مَغضَبا
ويحطَمْ بظَلمٍ لا يزالُ يرَى لهُ	مَصارعَ مظلومٍ، مَجرَّاً ومَسحَبَا
وتِدفنُ منهُ الصالحاتُ، وإن يُسِئْ	يكن ما أساءَ النارَ في رأسِ كبكبَا

يوضح الشَّاعر أهمية وجود القرابة بينه وبين أبناء عمومته، إذ تكمن قوتهم مجتمعينَ لا متفرقينَ فَمَتى يغترب عن قومه لا يجد من يناصره إذا وقع عليه ظلم من قبيلة أخرى، إذ نلتمس في أول بيتين تشاكل وتلاحم في الأجزاء من خلال هيكل المصراعينِ، فالمصراع الأول من البيت الأول لا يكتمل معناه إلاَّ بتلاحمه بالمصراع الثاني من البيت نفسه، (لا يجد له) فمفعول به هذا الفعل موجود في المصراع الثاني (مغضبا) كما جاءت هذه الكلمة مكملة للمعنى ووقعت وقوع القافية المنتظرة، فضلا عن معنى (مغضبا) فلم يقل مناصرا أو مؤيدا بل قال (مغضبا) لشدة الموقف فمتى يكون الإنسان وحيداً جاء إليه القريب حاملاً كل مشاعر الحب والتضحية فيأتيه مغضبا منفعلا فتشاكل اللفظ للمعنى مناسبة، كذلك في البيت الذي يليه (يرَى له) فمفعول به لهذا الفعل وقع مباشرة في أول المصراع الثاني بكلمة (مصارعَ مظلومٍ)، إذ إنَّ الإنسان المغترب عن قومه كل يوم يقع عليه ظلم جديد يجره ويسحبه من غير مناصر له، فجعل الشَّاعر الظلم يجر ويسحب هذا المغترب ليدل على شدة ألم الظلم فكأنَّه يجر ويسحب بالمظلوم، ومن المعلوم أن الجر والسحب يسببان شديد الألم كذلك الظلم، فلم يقل أن الظلم يكسره أو يتعبه بل قال يحطمه ويجره ويسحبه، أما قوله في البيت الثالث من هذا الشاهد (وتُدفن منه الصالحات) فقد جعل حسنات الرجل تدفن أي تمحى وتنسى عندما يكون مغترباً فلا يذكر له ذكر خير مادام ليس بين قومه فكلمة (تدفن) جاءت في موضعها المناسبة لتدل أنَّ الرَّجل مهما فعل الخير بغير قومه سيذم وهذه الكلمة توحي للقارئ جزاء المغترب فلم يقل تُمحى أو تُنسى هذه الصالحات بل تُدفن وهذه الكلمة أكثر إيحاءً من غيرها فتشاكل اللفظ للغرض المقصود، وإذا أساء المغترب سيشهر بإساءته بين الناس كالنار التي على رأس جبل (كبكب)، فقد استعمل الشَّاعر موضعين من الأرض تكون الأشياء عندهما في أقصى وجودها، فإمّا أن تدفن الصالحات فلا يمكن رؤية الاشياء المدفونة أو ترفع السيئات كالنَّار على الجبل فترى للجميع من قريب وبعيد، فهاتان اللفظتان اكسبتا البيتينِ إيحاءً كبيراً ومعنًى قوياً للغرض المراد، وهذا ما قاله ابن قتيبة إنَّ الشاعر المطبوع هو أقدر على القوافي وهو من يريك في صدر بيته عجزه.

---

[21] البيان والتبيين، الجاحظ: ١/ 83.

[22] المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري، حسين لفته حافظ الزيادي : 208.

[23] البيان والتبيين، الجاحظ: ١٨٣/١.

[24] شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، العلَّامة ابن عاشور: 127، 128.

[25] ديوان الأعشى الكبير: 113.

ولكن الشاعر قد يلجأ إلى الضرورات الشعرية في سبيل إقامة الوزن والمعنى معا بنهاية البيت، فيضحي بقواعد اللغة من أجل الوزن والمعنى، فتتلاحم أجزاء البيت على حساب اللغة وكان ذلك عند الشاعر المحكك زهير أكثر من الاعشى والذي يبدو في قوله:[26]

هناكَ ربُّكَ ما أعطاكَ، من حَسَنٍ وحيثُما يكُ أمرٌ، صالحٌ، فكنِ

إن تؤتهِ النَّصحَ يُوجَد لا يضيّعُهُ وبالأمانةِ، لم يغدرْ، ولم يخنِ

فإنَّ لفظتا (فكنِ) و(يخنِ) أصلهما (فكنْ) و(يخنْ) بتسكين الحرف الأخير لان الأولى فعل أمر (فكنْ) والثانية فعل مجزوم (بِلم) (لم يخنْ) ولكن للضرورة الشعرية والقافية الموحدة كسر الحرف الأخير، مناسبة لقافية القصيدة الموحدة فتشاكلت لفظتها مع ما سبقها، وهذا دليل على تحكيك الشاعر لشعره فجاء بالضرورة معرفةً بقواعد اللغة وقواعد خروج الشعر منها إن لزم الأمر كما في الضرورات فلم يلجأ إلى ظاهرة الاقواء (إحدى عيوب القوافي) كما فعل الاعشى في الأبيات المذكورة سابقا، إذ في البيت الأول من الشاهد تشاكل الفعل (كنْ) مع بداية المصراع الأول فالموقف تخاطبي يقول: إنَّ الله أعطاك من نعمه واينما يكون أمرا صالحا فتواجد وكن الأول بهذا وينقطع معنى البيت على نفسه وينتهي ثم يلتف إلى الممدوح مادحا إياه: بأنه غير مضياع النصيحة كما يحفظ الأمانة ويفي بالعهد ولا يغدر، وجميعها صفات مشتركة متشاكلة بالمعنى وصولا إلى القافية.

قد ينحو الشَّاعر منحى الغلو ووضع الألفاظ موضع المبالغة في الوصف إذ يقول الأعشى مادحاً المحلق بن خنثم بن شداد بن أبي ربيعة:[27]

تَرى الجودَ يجري ظاهراً فوقَ وجههِ كما زانَ مَتنَ الهِندواني رونقُ

وامَّا إذا ما أوَّبَ المحلُ سرحَهُم ولاحَ لهُم من العشياتِ سملَقُ

نفى الذّمَّ عن آلِ المُحلّق جفنةٌ كجايبةِ الشيخِ العراقيّ تفهَقُ

يروحُ فتى صدقٍ، ويغدو عليهمُ بملء جفانٍ مِن سَدِيفٍ يُدَفّقُ

نلتمس في الأبيات المادحة صورة لكرم الرجل الممدوح، فيقول الشَّاعر مخاطِباً المتلقي (ترى الجود يجري ظاهراً فوق وجهه) فمن شدة كرمه ترى الجود على وجهه وهذه مبالغة في الوصف ولم يكتفِ بهذا بل شبَّه الجود الذي على وجهه بلمعان السَّيف الهندواني مما يزيده بهاءً وجمالاً، ثم ينتقل إلى وصف كرمه في حالة الجدب والقحط وعودة الرعاة ولم يجدوا العشب وباتت الأرض جرداء، فترى آل المحلق وقد صانوا أعراضهم بالكرم والجود ونفى عنهم الذم جفنة ضخمة تقدم للضيوف كأنها حوض من الماء يمده نهر العراق، فيغدو عليهم هذا الفتى المعضال بجفان مملوءة بشحم السنام الوفير المتدفق من غير انقطاع كوفرة وتدفق هذا النهر، فهذه الصورة وإن كان فيها شيء من المبالغة إلا أنها تستميل إليها القلوب بسبب أثر الخيال الشعري فيها وقدرة تأثيرها الناتجة من مخيلة مبدعة وهذا أثر البيئة في الفاظ الشاعر ومعانيه.

ثالثاً/ التحام أجزاء النَّظم والتنامها، على تخيُّر لذيذ من الوزن.

يعد التحام أجزاء النَّظم والتئامها من مميزات الشِّعر الجيِّد الدَّال على وحدة القصيدة وتماسكها، وعلى أنَّها بناء لغويٌّ محكَّم لا عبثي الخلق، والنَّظم عند الآمدي هو صحة التَّأليف أو حسن التَّأليف الذي يزيد المعنى المكشوف الواضح بهاءً ويضفي عليه ديباجة، وقد بيَّن الآمدي أنَّ صحة التَّأليف تكون على منحيين: الأول متَّصل بصحة تأليف الكلام انسجاماً مع القواعد الأساسية للغة وهذا ما تواضع عليه أهل اللغة والنحو والعروض والصرف، اما المنحى الثَّاني فينظر إلى نظام بناء القصيدة الجاهلية بدءاً من المقدمة وما تشتمل عليه من موضوعات ثم حسن التخلص أي الخروج من المقدمة إلى الغرض، وهذا الالتحام لا يتوقف عند ما ذكر بل يتعدى إلى الوزن الشعري؛ إذ يحتكم إلى قياسات عروضيَّة وضعت مسبقاً ويكون انسجام البيت في حسن ما يجعل القافية تأتي طبيعية، متوقعة عند إكمال صدر البيت".[28]

وهذا يدل على أهمية القافية بوصفها محوراً أو نتيجةً يسعى القارئ إلى الوصول إليها بعد إكماله قراءة البيت، إذ تخلق الانسجام والتَّماسك في البيت الشعري.

وبهذا يستدل على أنَّ التحام أجزاء النَّظم بصورة عامة يتم إمَّا على مستوى البيت الواحد أي بين صدر البيت وقافيته أو على مستوى القصيدة بأكملها بحسب بنائها من مقدمة وموضوعات ثم حسن تخلُّص وهذا عند الكثير من النُّقاد.

---

[26] ديوان زهير بن أبي سلمى: 282.

[27] ديوان الأعشى الكبير: 225.

[28] مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، عبد الرحمن غركان: 100، 102.

فيرى ابن سنان الخفاجي (ت٤٢٣هـ) أن التحام أجزاء النَّظم والتئامها أو صحة النَّسق والنَّظم، هو أن يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد استئناف معنى آخر أحسن التخلُّص حتَّى يتعلق المعنى الأول بالمعنى الثاني من غير انقطاع كخروج الشَّاعر من النَّسيب إلى المدح من خلال الإجادة والإبداع في التخلُّص شرط ألاَّ يكون المعنى الثاني بعيداً عن الأول.[29]

لكن ثعلب (ت٢٩١هـ) يرى أن التحام النَّظم عروضي بحت إذ يعرفه: "ما طاب قريضة، وسلم من السناد، والاقواء، والاكفاء، والاجازة والايطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر".[30]

فأما ما يتعلق بحسن التخلُّص فكقول زهير:[31]

لمنِ الدِّيارُ، غشيتَها بالفَدفدِ؟ كالوَحي، في حَجرِ المَسيلِ، المُخْلِدِ

دارٌ لسلمى، إذا هُمُ لكَ جِيرةٌ وإخالُ أن قد أخلَفَتني موعدِي

إذا تستبيكَ، بجيدِ آدَمَ عاقدٍ يقرُو طلوحَ الانعمينِ فثهمدِ

....

دعْها، وسلِّ الهمَّ عنكَ، بجسرةٍ تنجُو نجاءَ الاخدريِّ، المُفرَدِ

....

ورأى العيونَ، وقد وَنَى تقريبُها ظمأ، فخشَّ بها، خلالَ الغَرقدِ

تنجُو كذلكَ، أو نجاءَ فريدةٍ ظلّت تَتَبَّعُ مرتعاً، بالفرقدِ

....

غَفَلَت، فخالفَها السِّباعُ، فَلم تجدْ إلاّ الإهابَ، تركنَهُ بالمرقدِ

وتيمَّمت عُرضَ الفلاةِ، كأنَّها غرَّاءُ، من قطعِ السَّحابِ، الأقَهدِ

وإلى سنانٍ سيرُها، ووسيجُها حتَّى تُلاقيَهُ، بطلَقِ الأسعُدِ

ابتدأ الشَّاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال وهذا ما جرت عليه عادة الشُّعراء الجاهليين، والوقوف على الأطلال يستدعي ذكر الحبيبة ثم التَّغزُّل بمفاتنها (إذ تستبيك، بجيد آدم، عاقد...) أي تسبي قلبك بعنق كعنق الظباء الَّذي يعقد عنقه ويلويها ثم ينتقل إلى ذكر الجسرة (الناقة النشيطة الطويلة) بكلمة (دعْها) أي دعْ الأطلال وذكر الحبيبة وانتقل إلى ذكر النَّاقة الَّتي من خلالها ينسى الإنسان آلام شوقه ووقوفه على ديار الظاعنين وهذا ما قد سمَّاه النقاد (بحسن التخلُّص) أي تتخلص من ذكر موضوع ما (الأطلال والنسيب) وتنتقل إلى موضوع آخر (ذكر الناقة وصفاتها) ثم يذكر ما يواجه الناقة من صراع مع السباع ثم عدوها ووصولها إلى الممدوح الذي تستجير به، في هذه الأبيات أشبه ما تكون مشهداً سينمائياً أبدع في تصويره الشاعر من خلال تتابع وتسلسل الأحداث وانتقالها من الوقوف والنسيب إلى الغرض الأساس (المدح)، وهذا ما تنتجه العقلية مع العاطفة، لأن تسلسل الأحداث لا يأتي عن عبث بل عن تفكُّر وأدوات لرسم الصُّور، بكلمة كانت الفيصل بين مشهدين وهي (دعها) تخلَّص الشَّاعر بها من موضوع إلى آخر ولكن كان فقط تخلُّص لا حسن فيه إن صح التعبير، لأنه بانتقاله أشعرَ القارئ أنَّه يريد الانتقال بل وكأنه يأمر القارئ بانتقال فكره من موضوع إلى الآخر ويمكن أن يستدل على هذا بصيغة الأمر (دعْها)، وهذا تخلُّص فقط، ولكن مع تتبع الأحداث ووصولها الى لفظة (غفلتْ)، ليرسم الحدث الأعظم في القصيدة وهو اتيان السباع إلى ولدها وهي غافلة عنه ثم تذهب تستنجد بالممدوح ، وهذا هو الغرض المقصود فلو لم تغفل لما خافت على ولدها ، ولما ذهبت تطلب المساعدة من الممدوح (هرم بن سنان) لهذا أحدثت كلمة (غفلت) فارقاً وحسناً في التخلُّص من غير شعور القارئ بانتقال الشاعر من ذكر السباع إلى الممدوح، بل انتقل من خلالها بصورة سلسلة تلبي الغرض، كما أن بحر القصيدة (الكامل) هذا البحر الذي تميز بطلاوته وسلاسته وبثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر[32]. فكثرة حركات البحر تناسبت مع تخلُّص وانتقال الشَّاعر من موضوع إلى آخر في القصيدة مما

---

[29] سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: 253.

[30] قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب: 63.

[31] ديوان زهير بن أبي سلمى: 229-233.

[32] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/ ١٣٦.

اكسبها حركة واستمرارية وصولاً إلى الممدوح، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنَّه يدل على تريث وتحكيك الشَّاعر ومدارسته للقصيدة لبناء صرح شعري متكامل يدل على منطقية شعره وطريقة بنائه له.

وهذا ما ميَّزَ وصف زهير القصصي باعتماده على حسٍّ دقيق ونظرٍ متفحص مستخدماً فيه براعته في التَّصوير والملاحظة كما تسعفه قريحته المتوقدة في حشد مكنونات الصورة، ولعل أناة زهير وتريثه لها دخل كبير في ذلك.[33]

وهذا الإبداع انعكس على المتلقي بصورة واضحة، فمادية زهير واعتماده على ما يعرفه من حقائق وتصوير للدقائق الماديَّة والأشياء التي يتناولها وصفاً وتصويراً جعلت القارئ يفهم غرضه وصوره وكأنها ماثلة أمامه[34] ، فالتحام أجزاء النَّظم والتئامها ناتجة عن التحام وانسجام أفكار ومشاعر الكاتب قبل البدء بالكتابة كقول الأعشى:[35]

إنَّ محلاً، وانَّ مُرتَحَلا	وإنَّ في السَّفرِ ما مضَى مَهَلا
استأثرَ الله بالوفاءِ وبالـ	ـعدلِ، وولّى الملامةَ الرَّجُلا
والأرضُ حمَّالةٌ لِما حمَّل الـ	ـلاهُ، وما إن تردُّ ما فعَلا
.....	.....
# وقد رحلتُ المطيَّ منتخِلاً	أزجي ثِقالاً، وقُلقُلاً وَقِلا
ُزجي سراعيفَ كالقسيِّ من الـ	ـشّوحطِ، صَكَّ المُسفّعِ الحَجَلا
والهوزبَ العودَ امتطيهِ بهَا	والعنتريسَ الوجناءَ والجَمَلا
.....	.....
وساجَ سابَ إذا هبطَتْ به الـ	ـسَهْلَ وفي الحَزنِ مِرجَماً حَجَلا
بسيرِ من يقطعُ المفاوزَ والـ	ـبُعدَ إلى من يُثيبُهُ الإبلا
والهيكلَ النَّهدَ، والوليدةَ والـ	ـعَبدَ ويُعطي مطافِلاً عُطُلا
يُكرِمُها ما ثوت لديهِ، ويَجـ	ـزِيها بما كان خُفَّها عَمِلا
.....	.....
يا خيرَ من ركبَ المطيَّ، ولا	يشربُ كأساً بكفِّ من بَخِلا

يبدأ الشاعر قصيدته بحكمة وعبرة نسجها ليمهّد لغرضه المقصود، إذ يقول: إن لنا في هذه الدنيا مقاماً ولنا عنها مرتحلاً وجميع الناس مسافرون يمهلون إلى حين أي أنَّ الإنسان في رحلة لابد أن تأتي (الرحلة الأولى في القصيدة) وقد أمر الله الارض أن تحمل ما تحمل ولا عصيان لأمره، (حمل الأرض للإنسان في القصيدة هو تمهيد لرحلة الشاعر إلى الممدوح) فيقول: (والهوزب العود امتطيه، بها... والعنتريس الوجناء والجملا)؛ أي يمتطي الإبل المسنَّة والنَّاقة ضخمة الهيكل والجمل، في رحلته إلى الممدوح ليغتنم من كرمه (بسير من يقطع المفاوز وال...بعد إلى من يثيبه الإبلا) يسير الشَّاعر في الصحارى ويقطعها في سبيل الوصول إلى من يعطيه الغنائم والإبل، فقد أحسن الشاعر التخلُّص في هذا الموضع بعد أن ربط رحلة الحياة والموت برحلة أخرى وهي الرحلة إلى الممدوح، ولا يكتفي بهذا المديح بل كان الممدوح يجزي ويكرم الإبل مادامت مقيمة عنده ويوفر لها الراحة بعد الصعاب والطريق الشاقة، ثم يقول الشَّاعر: (يا خير من ركب المطي ولا... يشرب كأساً بكفِّ من بخلا) مدح ذات الرجل فهو خير شخص ركب المطي، عزيز النفس كريم لا يشرب الكأس من يد بخيل، فذكر المطي متواصل في القصيدة لا يقطع عند وصوله إلى المديح، مما أحدث تلاحماً في القصيدة وربط بين رحلتينِ؛ لأنّ الشاعر المطبوع

---

[33] الأدب العربي بين البادية والحضر، ابراهيم عوضين: 116

[34] أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بطرس البستاني: 132.

[35] ديوان الأعشى الكبير: 233-235.

يتخلص في بناء قصيدته من معنى إلى المعنى الذي يقتضيه وصولاً إلى القصد، بحيث لا تطير فكرة استواء واتزان النص القائم على طبيعة منهجه الابداعي ويجب اخفاء طريقة التخلص على المتلقي ليشعر بحلاوة وسلاسة الانتقال.[36]

هناك ظواهر في شعر الأعشى ارتبطتْ بالتَّركيب والنَّظم وكانت أكثر وروداً عنده نسبة إلى الشاعر المحكك زهير، وهذه الظواهر هي (التَّضمين والتَّقفية والاقواء)، فأمَّا التَّضمين والإقواء فمصطلحانِ عروضيانِ يعدان من العيوب العروضية (قديماً).

والتَّضمين: "من عيوب الشِّعر، وقد سمَّاه المبرد المضمر في قوافيه... وهو معنوي، ومعناه أن يأتي بيت لا يقوم معناه إلا في بيت آخر، ومنه نوع تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثاني، فلا تتم إلاَّ به، ولا يصح معناه إلاَّ فيه، وكلما كانت حاجة البيت الأول إلى الثاني أمسَّ كان أقبح".[37]

ويمكن أن يعرَّف التَّضمين بأنَّه: تعليق البيت الشعري ببيت شعري يليه أو بأبيات أخرى تليه في التَّركيب اللغوي من جهة وفي المعنى من جهة أخرى.[38]

وبهذه الظاهرة "الأسلوب عند الاعشى ينفكُ قليلاً عن صورة الأسلوب الجاهلي... وكأنَّما لم تكنْ لديه مقدرة زهير والنابغة في التَّركيز وحشد المعاني في الألفاظ القليلة، وربما كان هذا هو سبب كثرة التَّضمين في أشعاره".[39]

وذلك كقوله:[40]

ولو أنَّ عزَّ النَّاسِ في رأسِ صخرةٍ ململمةٍ تُعيِي الأرحَّ المُخَدَّمَا

لأعطاكَ ربُّ الناسِ مفتاحَ بابها ولو لم يكنْ باباً لأعطاكَ سُلّما

فقد علَّق الشَّاعر معنى البيت الأول بالبيت الذي يليه من خلال جعل حرف الشرط (ولو) وفعل الشرط في البيت الأول (ولو انَّ عزَّ النَّاس) وجواب الشرط في البيت الذي يليه (لأعطاك) وهذا يعد عيباً في نظرية عمود الشِّعر التي تدعو الى استقلالية البيت الشعري القديم، بينما في النقد الحديث يعد جزءاً رابطاً يقوم بربط والتحام الأبيات تركيباً ومعنى على حساب الوزن، إذ لا ينتهي معنى البيت بالبيت نفسه بل يتعدى إلى البيت الذي يليه ، وهذه دلالة واضحة على عدم تحكيك الشاعر أو تثقيفه لمثل هذه الابيات، فيقول الشِّعر من غير وضع أسس مبدئية فلا يلتمس أثر تحكيك واضح كما عند زهير وأمثاله الَّذين يتوخون الوقوع في مثل هذه العيوب العروضية بنسبة أكبر.

أمَّا الإقواء فهو اختلاف حركة الروي ببيت من الأبيات الموحدة في حركة حرف الروي، وعرفه الأربلي: " هو أن يقع روي مرفوع وروي مجرور"[41]، وذلك كقول الأعشى:[42]

ووائل، كأنَّه مخاطَ

يزلُّ عن جبهته الامشَاطُ

لقد مُنُوا بتيَّحانٍ شاطي

ثَبتٍ، إذا قيلَ له يُعاطي

أخرجَ حُضراً غيرَ ذي نِياطِ

الأبيات في هجاء قوم وائل بن شرحبيل، وقد تضمنت عيباً من عيوب القافية وهو الإقواء فكانت حركة حرف الرَّوي في أول بيت هي الضمة، ولكن بسبب الإقواء تغيرت الحركة من ضمة إلى كسرة، فقال الشاعر الأبيات على سجيته من غير أن يوقفه نظام أو تحكيك للأبيات، ويُعدُّ خروجا عن العرف اللغوي الحالي مما جعل أسلوبه يختلف عن أقرانه كزهير.

أما ظاهرة التَّقفية فيُقصد بها: "أن يتساوى الجزءانِ من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء الاَّ في السجع خاصة".[43]

---

[36] عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، عبدالكريم حسين : 101، 102.

[37] كتاب القوافي، أمين الدين الإربلي: 160.
[38] م.ن: 160.
[39] العصر الجاهلي، شوقي ضيف: 364.
[40] ديوان الأعشى الكبير: 297.
[41] كتاب القوافي، آمين الدين الإربلي: 117.
[42] ديوان الأعشى الكبير: 535.
[43] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/ 173.

وفي هذا الباب قال قدامة (ت٣٣٧هـ) في كتابه نقد الشِّعر:" إنَّما يذهب الشَّعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشِّعر إنَّما هي التسجيع والتَّقفية فكلما كان الشِّعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشِّعر وأخرج له عن مذهب النَّثر".[44]

فالشُّعراء المطبوعون هم أذهب الى هذا الباب من غيرهم أي باب التَّقفية والتَّسجيع، كقول الأعشى:[45]

فلمَّا التقينَا على بابِها ومدَّت إليَّ بأسبابِها

البيت من البحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) في المصراعين، وتفعيلتا العروض والضرب قد دخلت عليها علة الحذف مع تسجيع الرَّوي فجاءت العروض (بِهَا) من كلمة (بابِهَا) والضرب أيضا (بِهَا) من كلمة (بأسبابِهَا) وهذا النَّوع من عروض المتقارب المحذوف كذلك الضرب وبما أنهما جاءا مسجوعين فحدثت التَّقفية.

وهذا يدل على أنَّ الشَّاعر المطبوع مجيد بحسب اراء النّقاد، فهو المقتدر على الأوزان وصياغتها مستغنٍ عن معرفتها ويدور في شعره التقفية والتسجيع.

كما هناك بحر أكثر منه الأعشى مناسبة لغرض الهجاء، وهذا البحر لم يستعمله زهير، وهو بحر (الرجز).

وقيل: الرجز عيب، كما قال الحسن الاخفش (ت٢١٥هـ): "هو كل شعر كان على ثلاثة أجزاء" وكأنه أراد مشطور الرجز، لأن الرجز على ستة اجزاء في الأصل، وهو الذي تترنم به العرب في سوقهم وحدوهم، كما أن الاخفش لا يرى جميع ذلك شعراً، بل عده سجعاً".[46]

فقد عاب الأخفش هذا البحر، إذ عدَّه سجعاً ولم يعده شعراً، فتحكيك زهير للشعر وتثقيفه جعله يبتعد كل البعد عن هذا البحر، إلا أن الأعشى ورد عنه في أشعاره الرجز المشطور الذي يتكون من ثلاثة أجزاء بدلاً من ستة، فيشطر البيت إلى نصفين ويكون كل نصف مستقلاً عن الآخر، كقوله:[47]

لا فشلٌ فيَّ ولا سِقاطَ

ليس أوانَ يُكرهُ الخِلاطَ

بنو شرحبيلَ سِوى بِساطَ

وعنهُمُ ضُبيعةُ المِضرَاطُ

فكل شطر من الأشطر يصبح بيتاً مستقلاً بسبب التقفية، و"المحدثون لجأوا إلى ذلك تخفيفاً على أنفسهم، فتحللوا من شرط اتحادها في الشعر العربي، لخفة هذا الوزن حتى قيل إنَّه حمار الشعراء وإنَّهم احتاجوا إليه في تقييد الحكمة والمثل والموعظة والقصة، وذلك كثير في كلامهم لا تطاوعهم فيه القافية الواحدة لاسيما إذا لوحظ ضعف ملكاتهم الطارئ عليهم بكثرة الأعاجم بينهم".[48]

وهذا ما ينطبق بالفعل على أراجيز الأعشى المتنقل بين الأعاجم، المتغنى بشعره حتى سمي صناجة العرب، وهذا لا ينافي كلام ابن قتيبة عنه أنه أكثر عروضاً وأكثر تنويعاً بينها، كما أن استعماله لهذا البحر الأقل شأناً من بقية البحور وأبسطها يحيل بنا إلى أمرين: ربما قد ضعفت ملكة الشاعر فلجأ إليه لخفته ولتقييده للغرض، والأمر الآخر أنه خارج عن العرف الشعري الذي يقوم على اتحاد البيت فكل بيت له مصراعان وهذا ما التزم به زهير وخرج عنه الأعشى.

الخاتمة

1-تُعدُّ نظرية عمود الشِّعر من النَّظريات الأدبية التي اتصلت بالعملية الابداعية بصورة مباشرة مما جعلها نظرية حيَّة فاكتسبت جدلاً واهتماماً كبيرينِ من النُّقاد.

2-ارتباط عمود الشِّعر بمفهوم الطَّبع والصَّنعة جعل من ذلك مفتاحاً لإجراء الموازنات بين الشُّعراء وإثراء النَّقد بالكثير من الدِّراسات العملية.

3-الشِّعر المحكَّك كان أقرب وأكثر تمسكاً بعمود الشِّعر والَّذي مثَّله في هذه الدِّراسة زهير بن أبي سلمى.

4-الأعشى شاعر الطَّبع والملقَّب بصنَّاجة العرب ويمكن القول إنَّ شعره كان أقرب في الصواب إلى نظريات النَّقد الحديث من نظرية عمود الشِّعر.

---

[44] نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 17.

[45] ديوان الأعشى الكبير: 171.

[46] كتاب القوافي، آمين الدين الإربلي: 172، 173.

[47] ديوان الأعشى الكبير: 267.

[48] أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، محمود مصطفى: 83.

5-التَّنوع الموسيقي الَّذي اعتمده الأعشى في شعره وبراعة أدائه كان له سبب في انتشار شعره كما رافق ذلك تنقلاته أيضاً بين العرب والاعاجم، وامتاز اسلوبه بانفكاكه من تقاليد الشِّعر الجاهلي فأتى بظواهر شعرية يؤيد جماليتها النقد الحديث كظاهرة التضمين على سبيل المثال التي كانت عيباً من عيوب القافية في النقد القديم.

6-جزالة الألفاظ ومتانتها عند زهير أكسبت شعره فخامة وقوة مع اتقانه بتصوير دقائق وجزئيات الأشياء.

٧-التزام زهير بكل ما يحيط الشِّعر من لفظٍ جزلٍ ومعنى شريف والتزامه بالوزن الشِّعري على حساب اللغة كتطرقه للضرورات الشعرية وهذه دليل واضح على الصنعة الشِّعرية، كما لمْ يعتمد زهير على البحر الشِّعري الَّذي عابه كثيرٌ من النُّقاد وهو بحر الرَّجز فكان اعتماده بالدَّرجة الأولى على البحور الأكثر دوراناً آنذاك كالبحر الطويل والكامل والبسيط بينما الأعشى قد اعتمد على بحر الرَّجز في مواضع من الهجاء لخفته وسرعة الاتيان به في حالة الانفعال العاطفي ولاسيما نوع الرَّجز المشطور الذي استعمله الأعشى.

Sources and references

1. Al-Umdah in the beauties of poetry, Its etiquette and criticism, Abu Ali al-Hasan bin Rasheeq al-Qairwani, d. Muhammad Muhyiddin Abd al-Hamid, Al-Saada Press, Egypt, 2nd edition, 1955 AD.
2. Arabic literature between the desert and urban areas, d. Ibrahim Awadin, Dar Al-Fikr, without printing, 1980 AD.
3. Arab writers in Ignorance and Islam, Boutros Al-Bustani, Dar Maroun Abboud, Beirut – Lebanon, without printing, without dating.
4. Balance between the poetry of Abi Tammam and Al-Buhturi by Abi Al-Qasim Al-Hassan bin Bishr Al-Amadi, T: Al-Sayyid Ahmed Saqr, Dar Al-Maarif, Cairo, 5th edition, 2006 AD.
5. Diwan al-Asha al-Kabir Maymoon ibn Qays, explanation and commentary: Dr. M. Muhammad Hussein, publisher: Al-Adab Press in Al-Jamiz, Al-Mubta'ah Al-Nuthajiyyah, without printing, without a date.
6. Diwan Zuhair bin Abi Salma, the workmanship of Al-Alam Al-Shantmari, T: Dr. Fakhr al-Din Qabawah, Dar Al-Afaq Al-Jadeeda publications, Beirut, Aleppo-Syria, 1st edition, 1970.
7. Elements of stylistic poetry In theory and practice, d. rahman Gharkan, Union of Arab Writers, Damascus, without printing, 2004 AD.
8. Explanation of the literary Introduction to Al-Marzouqi's commentary on Diwan al-Hamasa by Abu Tammam, by the scholar Muhammad al-Taher Ibn Ashour, presented by Dr. Abdul Mohsen bin Abdulaziz Al-Askar, Dar Al-Minhaj Library for Publishing and Distribution, Riyadh, 1st edition, 1431 AH.
9. Lectures on ancient literary criticism among the Arabs, Muhammad bin Said, Oran University Faculty of Arts, 2020 AD.
10. Mediation between Al-Mutanabbi and his opponents, Judge Ali bin Abdulaziz Al-Jurjani, d. Abu al-Fadl Ibrahim and Ali Muhammad al-Bajawi, Al-Asriyya Library, Beirut, without edition, without date.
11. Rules of Poetry, by Abi al-Abbas Ahmed bin Yahya Thalab, Investigated, presented and commented on by: Dr. Ramadan abdel Tawab, Al-Khanji Bookshop, Cairo, 2nd edition, 1995 AD.
12. Text Industry In Arabic Poetics, Lamia Dahmani, Mouloud Mamari University – Faculty of Arts and Languages, Tizi Ouzou – Algeria, 2012.
13. The best way to teach Al-Khalil offers and rhyme, d. Mahmoud Mustafa corrected it, verified it, and solved Its exercises: Dr. Ibrahim Muhammad Ibrahim, Al-Mutanabi Library, Saudi Arabia, without printing, 1422 AH.
14. The Book of Al-Qawafi, compiled by: Amin al-Din Ali bin Othman al-Sulaymani al-Irbili, authored by: Muhammad al-Masri, whose indexes were put in place by: Hassan al-Masri, Dar Saad al-Din for printing, publishing and distribution, Damascus, 1st edition, 2009 AD.
15. The Book of Criticism of Poetry, Qudamah Ibn Jaafar, Constantine, 1st edition, 1302 AH.

16. The foundations of literary criticism among the Arabs, d. Ahmed Ahmed Badawy, Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution, Sixth of October District, without printing, 1996 AD.
    The History of Arabic Literature, the Pre-Islamic Era, by Dr. Shawqi Dhaif, Dar Al-Maarif, Cairo, without printing, 1961 AD.
17. The meaning In ancient Arabic criticism until the end of the seventh century AH, Hussein Lafta Hafez Al-Ziyadi, University of Kufa – College of Arts, 2007 AD..
18. The Mosque In the History of Arabic Literature – Ancient Literature – Hanna Al-Fakhouri, Dar Al-Jil, Beirut, 1st edition, 1986 AD.
19. The Poetry Column: Its Locations, Functions, and Sections, d. Hussein Abdul Karim Muhammad, Dar Al-Numeer for Printing, Publishing and Distribution, without prInting, 2003 AD.
20. The Secret of Eloquence, by Abu Muhammad Abdullah bin Sinan Al-Khafaji, T: Ali Fouda, Al-Khanji Library, Cairo, 1st edition, 1932 AD.
21. The statement and the manifestation, Abi Othman Amr bin Bahr Al-Jahiz, investigation and explanation: Abdul Salam Muhammad Harun, without printing, without a date.
22. The structure of pre-Islamic poetic discourse In the light of contemporary Arab criticism, research on the manifestations of the systematic approach, Muhammad Baloohi, Studies Series (9), Publisher: Arab Writers Union, Damascus, without printing, 2009 AD.
23. The History of Arabic Literature, the Pre-Islamic Era, by Dr. Shawqi Dhaif, Dar Al-Maarif, Cairo, without printing, 1961 AD.