الجمهوريّة الجزائرية الدِّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم الأدب العربيّ

مذكـــّرة لنيـــل شهادة الماجستير

التّخصص: الأدب العـــربيّ
الفـــرع: بلاغة وخطاب

إعداد الطّالبة: لمياء دحماني

الموضوع:

صناعة النص في الشعرية العربية

لجنة المناقشة:
أ.د/ آمنة بلعلى: أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو **.....**رئيســـــــا.
د/ بوجمعة شتوان: أستاذ محاضر صنف (أ) جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفا ومقررا.
أ.د/مصطفى درواش: أستاذ التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو.....عضوا ممتحنا.
د/لوناس شعباني: أستاذ محاضر صنف (أ) جامعة مولود معمري تيزي وزو**.....**عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2012/02/08

كلمة شكر

أتوجّه بالشّكر الخالص –بعد شكر المولى سبحانه وتعالى- إلى الأستاذ الفاضل الدّكتور بوجمعة شتوان، فقد كان منبعا للعلم والعطاء، أشكره على كل ما تكبّده من عناء فقد كان نِعم المشرف والموجه، كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر إخوة قادني القدر إليهم وجمعني بهم العطاء الإنساني في زمن يعز فيه الأصحاب:

رشيدة غانم، سعاد مسعودي، سامية مشتوب، كهينة زموش، وريدة قرج فريزة مازوني، إبراهيم إيدير، حكيم رحمون، حفظكم الله وأدام العشرة الطيبة بيننا، وإلى أبينا الرّوحي الأستاذ صايب محند أويدير شكر لا تحدّه الكلمات وعرفان لا تسعه العبارات.

إهـــــداء

إلى من قرن الله طاعته بطاعتهما:

"وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاَهُمَا فَلاَ تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلاً كَرِيماً"

لكما جميل العرفان والامتنان

للسند السمح أبي

وتاج الرأس أمي الغالية

إلى توأم روحي أخي "أحسن"

إلى الجواهر : "حسيبة"، "فوزية"،"سميرة وزوجها عبد العزيز"

إلى مقلة العين "ياسين".

و إلى كل من أنار حياتي بقبس العلم والإيمان.

لمياء

مقدِّمـــــــة:

الكلام صناعة شأنها شأن الصناعات الأخرى فالإنسان يولد وهو مزود بجهاز نطقي يساعده على إنتاج الكلام، فالجمل التي ينتجها على بساطتها لا تتأتّى إلاّ بوجود قوانين تنظّمها، والنّص باعتباره درجة عليا من التأليف أو الإنتاج الإنساني شأنه شأن الكلام يحتكم بدوره إلى قواعد وقوانين، من هذا المنطلق يمكن تناول البحث من جانبين: النص من حيث هو صناعة نقدية والنص من حيث هو صناعة إبداعية، إذ يمكن اعتبار النقد نوعا من الإبداع.

كان اِختيارنا لموضوع: **"صناعة النص في الشعرية العربية"** باِقتراح من الأستاذ المشرف وذلك للاِعتبارات الآتية:

- الأهمية التى أولتها الشعرية العربية لمفهوم الصناعة الأدبية وما تمخّض بموجبه من قضايا كانت محور النقاشات المحتدمة بين النقاد.
- النظرة الشكلية لمفهوم الصناعة وخطورتها على الأدب والنقد على السواء.
- النزعة التعليمية المرتبطة أساسا بمفهوم الصناعة ما خلق نوعا من النمطية والنمذجة المؤدية إلى تغيير مسار الأدب والابتعاد به عن جانبه الإبداعي المتطلب الجدّة والخروج عن المألوف.

كل هذه الأسباب مجتمعة حفزتنا ورغبتنا في تناول الموضوع، فقضية الصناعة قد تبدو في البداية محدودة الآفاق غير أنّ المتمعن فيها يرى أطرافاً شائكة وشاسعة، إذ كانت منفذا للعديد من قضايا النقد الأدبي العربي، وتتبُع هذه القضية في مسارها التّاريخي يضعنا أمام صورة دقيقة للشعرية العربية، فمفهوم الصناعة في النقد العربي القديم من بين المفاهيم التى حظيت بقدر كبير من اهتمام النقاد، فقد نشأ في زحمة خانقة تضاربت فيها الآراء حول إمكانية جعل الشعر والكتابة الأدبية عموما صناعة كغيرها من الصناعات، فجاءت الكتب النقدية القديمة زاخرة بهذا المصطلح وبمختلف مشتقاته، فلا يكاد يخلو أيّ مؤلَّف منه سواء بين دفّتيه أو كعنوان للمؤلَّف ككل، وكان همنا محاصرة هذا

المفهوم في فلك الشعرية العربية وشرح قضية الطبع والصَّنعة وما يتعلّق بهما من قضايا، وكذا محاولة الوصول إلى وجه الحقّ من هذه القضية وذلك بجمع شتات تلك الآراء وتوحيدها في إطار منظم مما استدعى الوقوف عند عدة محطات إشكالية تمثلت أساسا فيما يلي:

- ما هو مدلول مصطلح الصّناعة في النقد العربي القديم؟
- ما موقع هذا المفهوم من الشعرية العربية؟
- ما هي الأبعاد التي أخذها مفهوم الصناعة ضمن قضايا النقد المشهورة؟
- هل يرجع الإبداع إلى المهارة والصَّنعة أم أنّه لا يتعدي حدود الإلهام؟
- كيف اهتمت الشعرية العربية بعملية إنتاج النص؟
- هل كان عمل النقاد يهدف للكشف عن عملية خلق النص قصد معرفة مكانهه أم كانت محاولات توجيهية للمواهب بغرض الصّقل أم أنّ الأمر غير ذلك؟

وللإجابة على هذه التساؤلات والإشكاليات وجدنا أن المنهج التحليلي هو الأنسب للخوض في الموضوع، ولضمان السير الحسن لهذا البحث ارتأينا تقسيمه إلى مدخل تمهيدي وفصلين وختمنا البحث بخاتمة أودعناها النتائج التي تم التوصل إليها.

كان الولوج إلى البحث بمدخل تحت عنوان: " **الشعرية العربية من الشفاهية إلى الكتابية**" وفيه تطرقنا إلى مصطلح الصّناعة وذلك في فلك الشعرية الشفاهية والكتابية، ممّا استدعى الوقوف عند مصطلح آخر قرين للأول وهو مصطلح الطبع، وذلك باعتبار التقابل الحاصل بين الشعرية الشفاهية/الطبع ، الشعرية الكتابية/الصناعة.

وقد جعلنا الحديث في الفصل الأوّل عن القضايا النقدية التي لها صلة وطيدة بمفهوم الصناعة، فوسمناه بـــ: "**مفهوم الصناعة في ظل بعض القضايا النقدية**"، التي أُفرزت بموجب المفهوم الصناعي في الكتابة الإبداعية، فتمثلت القضية الأولى المتناولة في "اللّفظ والمعنى" والصراع الحاصل بين أنصار الطرفين، فمنهم من أقر أنّ الصَّنعة في جانب المعاني دون الألفاظ، ومنهم من عكس الأمر وقال بمزية الألفاظ، والفريق

الثالث يرى الصَّنعة في التحامهما، أمّا القضية الثانية المعالجة في هذا الفصل فتتمثل في السرقات الشعرية، إذ عُدّت السَّرقة صنعة فنّية في العملية الإبداعية تفرض على الشاعر تعلّم قواعدها وإتقان فنونها، بينما تمثلت القضية الثالثة في ارتباط مفهوم الصناعة بعمود الشعر، أما القضية الرابعة التي وقفنا عليها فتتمثل في الخصومة بين الطائيين؛ البحتري صاحب الشعر المطبوع وأبي تمام صاحب شعر الصَّنعة، وقد ختمنا هذا الفصل بالحديث عن قضية البديع وارتباطها بمفهوم الصناعة، فرأينا كيف وُجّه مفهوم الصّناعة -في هذا الإطار- وجهة شكلية محضة تُعنى بالألوان البديعية والزخرف والإغراب.

بينما تناولنا في الفصل الثاني أهمّ خاصية في مفهوم الصّناعة والمتحددة في البعد التعليمي التوجيهي للعملية الإبداعية، إذ حاولنا تفكيك عناصر هذا المفهوم وربطها بجوهر العملية الإبداعية، محاولين في ذلك تبيان الوجهة التعليمية التي طبعت مفهوم الصّناعة في النقد العربي القديم، وبالتالي النظر في العلاقة الجدلية التي أفرزها مفهوم الصَّنعة بين قطبين لا يلتقيان وهما الإبداع والنموذج، مرورا بمفهوم الدُّربة الذي تستند إليه العملية الإبداعية أثناء اعتبارها صناعة كباقي الصناعات، كما تحرينا آليات إنتاج النص ومراحله الّتي أقرّها النقاد العرب القدامى.

لا مناص أنّ أيّ بحث يكتب له الوجود لا يأتي إلاّ بعد كبد، فلا نرى في هذا الموضع ضرورة لذكر الصعوبات، فلم تكن عوائق بقدر ما كانت شرارات أيقظت نبض الهمة فينا ودفعتنا وحفزتنا على المضي قدما في خطى هذا البحث المتواضع.

اِستلزمت دراستُنا هذه الاِعتماد على مراجع مختلفة وأخص بالذّكر المراجع التراثية التى كوّنت لبّ الموضوع وأساسه وأذكر منها: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، العمدة في محاسن الشعر والنثر لابن رشيق، الموازنة للآمدي، الوساطة للقاضي الجرجاني، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز للجرجاني.

كما استعنا بمجموعة من المعاجم القديمة وكذا المعاجم المتخصصة مثل: لسان العرب لابن منظور، أساس البلاغة للزمخشري، المعجم الأدبي لجبور عبد النور.

كما كان للكتب الحديثة نصيب من هذا البحث أذكر منها: كتاب خطاب الطبع والصَّنعة للباحث مصطفى درواش، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم لعبد القادر هني، جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي، عبد الله الغذامي القصيدة والنص المضاد.

على أنّ هذا الموضوع يظل قابلاً للقراءة المتجددة والتأويل، فقد حاولنا الاقتراب قدر الإمكان من جوهر الإشكال عسى أن نكون قد أصبنا بعض التوفيق، وفي الختام - من باب من لم يشكر الناس لم يشكر الله- لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللّجنة الموقرة على تقبلهم مناقشة هذا البحث، ونسأل الله تعالى أن يلهمنا السداد والتوفيق في القول والعمل، هو حسبنا ونعم الوكيل.

الفصل الأوّل

مفهوم الصناعة والشعرية العربية.

- محددات الشفاهية والكتابية.
- طبيعة الشعر الجاهلي بين الشفاهية والكتابية.
- خصوصيات النقد العربي القديم بين الشفاهية والكتابية.
- ثنائية الطبع والصنعة في النقد العربي القديم.

1- محدّدات الشّفاهية والكتابية:

بدأت العلاقة بين الشّفاهية والكتابية تتحدّد بشكل بارز بعد ظهور الكتابة، فقد نشأت اللّغة في فلك شفاهيّ سابق لعهد الكتابة، وحسب **فريدناند دي سوسور Ferdinand de Saussure** فالكتابة «**فعل تال للشّفاهي، فهما فعلان مترابطان ومتلازمان فالكتابة لا يمكن أن تستغني عن الشفاهية، فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية**»[1] وبانتقال الأدب الشّفاهي وتحوّله إلى أدب مكتوب نجده يفقد العديد من سماته الجمالية، كالعناصر الخارج نصيّة التي لا يمكن أن تتجسّد كتابةً، فهي تلعب دورا لا يُستهان بها في عملية الإفهام وتذوّق النصّ الأدبي كنبرة الصّوت ومختلف الإيماءات المصاحبة للأداء، بينما نجد النص المكتوب شيأ قائما بذاته مستقلاّ عن المؤلّف، يتميّز بالقدرة على التّأنّي، إذ يتمكّن الكاتب من تعديل محتواه أو إزاحته ومسحه أمّا الأداء الشّفاهي فهو وليد اللّحظة والإرتجال، إذ لا يمنح فرصة التّروّي والتّنقيح، ما يؤدّي بالضّرورة إلى ظاهرة التّكرار الّتي من شأنها أن تُبقي المتلقّي متتبّعا للأداء دون شرود أو انقطاع.

إنّ إقرارنا بظهور الكتابة ليس محاولة لمحو الشّفاهي باعتباره سريع الزّوال نظرا لارتباطه بالزّمن والذّاكرة الإنسانية المتميّزة في نظر البعض بسرعة النّسيان، بل هي محاولة لإعطائه سندا ودعما يساهم في تثبيته ودوامه، فالكتابة ثقافة مرئية مرتبطة أساسا بالمكان، مقيّدة بالأوراق، ولا يمكن في أيّ حال من الأحوال اتّهام الشّفاهية بافتقارها إلى ما يضمن بقاءها واستمرارها، فهي تتميّز باستراتيجية تضمن استمرارية المعرفة حيث تضعها «**في سياق الصّراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية**»[2] على عكس الثّقافة الكتابية الّتي تعتمد في ذلك على عملية التّدوين وحصر المعرفة بين دفف الكتب.

---

[1] - ولتر ج.أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسين البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 55.

[2] - ولتر ج.أونج ، الشفاهية والكتابية، ص 107.

إذا كان الأدب المكتوب يُحفظ بالتّدوين فالذّاكرة دورها الفعّال في حفظ الأدب الشّفهي وترويجه، إذ تلجأ المجتمعات الشّفاهية إلى صياغة آدابها ومعارفها بطريقة تسهّل عملية التّذكّر مستغلّة في ذلك أساليب وتقنيات عديدة كالتّكرار والسّجع والطّباق والمقابلة، كما تتميّز النّصوص الشّفاهية بالإيقاع الّذي يعمل على تحفيز الذّاكرة لتسهيل عملية الإستذكار، فالذّاكرة الشّفاهية تبحث في فكرها عن قوالب جاهزة تحاول وضعها من أجل تسهيل عملية التّذكّر.

يختلف النصّ الأدبي المكتوب عن النصّ الأدبي الشّفاهي من خلال الموقف الإيصالي لدى كلّ منهما، والّذي يمكن تمثيله كالآتي:

الموقف الايصالي	مرسل	رسالة	مرسل إليه
الخطاب الشفاهي قائم على السماع	ملقي النص سواء كان صاحب النص أم لا	النص مسموع ويحتل مساحة زمانية	جمهور حاضر
الخطاب الكتابي قائم على القراءة	الكاتب	النص مكتوب ويحتل مساحة مكانية	مجهول غائب

فالخطاب الشّفاهي قائم على السّماع، تحكمه علاقة متينة بين المؤدّي والمتلقّي (الجمهور)، يكتسب جماليته من التّفاعل الحاصل بين طرفي الخطاب، الخطاب الكتابي فمستقل عن السياق الأدائي الحي.

2-طبيعة الشّعر الجاهلي بين الشّفاهية والكتابية:

يتميّز الشّعر الجاهلي باعتماده على الشّفاهية والإلقاء، حيث يتمّ تناقله من جيل لآخر عن طريق الرّواية الّتي اعتبرها شوقي ضيف «**الأداة الطيّعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافا هي طبقة الشعراء أنفسهم**»[1] فكان بذلك شفويا نشأ في بيئة صوتية سماعية مرتبطة بالغناء ما جعله فنّا مسموعا لا مكتوبا، فالشّعر آنذاك كان يصوغ مشاعر الشّاعر وانفعالاته الوجدانية الّتي تتداخل مع مشاعر الجماعة، فقد «**وُضع النّص الشعري العربي القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر**»[2] فصار الشّاعر مهتمّا بالمتلقّي إذ يحرص على تحسين قراءاته الإنشادية بغرض التّأثير في السّامع وجذبه فيتداخل الذّاتي والجماعي[3]. وقد كانت الموسيقى مقوّما أساسيا في الشّعرية العربية الشّفوية، وفي هذا الإطار يقول أدونيس **كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي، من جهة ويحفظه من ثانية**»[4] من هنا نلحظ الدّور الّذي لعبه الإنشاد في نشر الأدب الشّفاهي وحفظه في فترة كان التّدوين غائبا.

أمّا الباحث **عبد اللّه الغذامي** بدوره يرى أنّ الشّفاهية في العصر الجاهلي كانت شفاهية الرّواية الّتي استمرّت في الحضور حتّى بعد التدّوين، فهو «**لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي ولكنّه تسجيل خطيّ للرواية الشفوية، وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها وما نقرأه الآن هو (الشعر الجاهلي المروي) وليس المدون، فالتدوين –إذن- قد ثبّت الرواية الشفوية،...والشفوية هي سمة للرواية وليست للإبداع**»[5] فالّذي كرّس هذا الأمر هو الرّواية وليس الشّعراء أنفسهم لذلك

---

[1] -شوقي ضيف،تاريخ الادب العربي، العصر الجاهلي، ط الثانية والعشرون، دار المعارف، القاهرة، دت،ص 142.

[2]- محمّد مبارك، استقبال النّص عند العرب، ط1، دار الفارس، بيروت، 1999، ص121.

[3] - ينظر أدونيس، الشعرية العربية، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت،1989، ص 06.

[4] - أدونيسن، الشعرية العربية، 07.

[5] - عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 10.

فالشّعر في أصله وبالنّسبة للغذامي كتابي لتوفّره على شروط الكتابة الإبداعية، فالرّواة هم سبب تحويله وتحويره عن أصله الأوّل إذ بالرّواية أصبح يحمل سمات الشّفاهة.

غير بعيد عن عبد الله الغذامي نجد الباحث محمد مبارك يرى أنّ **«الشفوية لا تعني نفي الكتابة ضرورة أو هي نقيضها الحتمي، فقد يكتب النّص الشعري كتابةً ويدوّن تدويناً ثم لا يخرج عن إطار الشفوية»**[1] فعلى الرّغم من دخول آلية الكتابة على حياة الانسان فهي لا تكاد تتعدى كونها وسيلة لترجمة وترقية الجانب الشفوي.

3- خصوصيات النقد العربي القديم بين الشفاهية والكتابية:

كان النصّ الشّعري العربي السجّل الحامل لأفراح العرب وأشجانهم منذ القديم، فقد كان ولا يزال المخزن الأساسي الّذي تتمظهر فيه كلّ المواقف الحياتية، وقد ساير هذه العملية الإبداعية إبداع من نوع آخر وهو النقد وإن لم يكن في بداياته مستندا إلى أحكام وأسس واضحة المعالم، فقد كان في شكل أحكام فطرية انطباعية في مجملها يغيب عنها التعليل فغالباً ما يقف الناقد عند الجزئيات فيكون حكمه **«متناه في البساطة يعكس طبيعة فهمه وإحساسه وادراكه بما يوافق هواه ونفسه وعقله»**[2] ولن نقول أنّ هذا الذوق فطري جاء من العدم إنما تأتى من تشاكل عدّة عوامل أدت إلى وجوده، من قيّم اجتماعية، دينية، وثقافية صاغت الذوق العام في تلك الفترة، ففي أواخر العصر الجاهلي كثرت أسواق العرب وتعدّدت المجالس الأدبية، وكذا تلاقي الشعراء وإصدار الأحكام النقدية فيما بينهم فكانت هذه اللقاءات الأدبية النواة الأولى لنشأة النقد، ومن ذلك نذكر هذا المشهد الّذي وقع **«بين النابغة والشعراء في عكاظ، أنشده الأعشر مرة، ثم أنشده حسان بن ثابت، ثم شعراء بعده، ثم الخنساء(...) فأعجب بالقصيدة، وقال لها لولا أنّ أبا بصير –يعني الأعشر- أنشد لقلت أنّك أشعر الجنّ والإنس، فالأعشر**

---

[1]- محمّد مبارك، استقبال النّص عند العرب، ص113.

[2] - نجوى محمود صابر،الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006، ص 35.

إذن أشعر الذين أنشدوا النابغة والخنساء تليه منزلة وجودة شعر»[1] هكذا إذًا وُجد النّقد في الجاهلية ولكنّه كان يسيرا ملائما لروح العصر، حيث كان الذّوق الفطري منبعه الأساسي، فمعرفة القيمة الجمالية عندهم تُردّ إلى الطّبع الّذي نشأ عليه النّاقد وإلى ذوقِه المتكوّن من الطّبيعة والبيئة العربية آنذاك، ومعرفته الدّقيقة للّغة بالسّليقة. والمتمعن في النقد الجاهلي يجد أنّه يأخذ عدّة أشكال، فمن النقّاد من يركّز على الجانب اللّغوي، ومنهم من يركّز على الجانب المعنوي، ومنهم من يركّز على الجانب العَروضي كما أنّ هناك من يقدّم شاعرا على آخر، ولكن **«النّقد في حقيقته تعبير عن موقف كلّي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة»**[2] والطّبيعة الشّفوية للنصّ الجاهلي لم تسمح بالنّظر النّقدي المتأمّل والمتأنّي، إذ أنّ التّدوين(الكتابة) تخلق مجالا خصبا وصالحا للنّقد ولكنّ الإشكال بدأ حين اعتبر النقّاد العرب النصّ الجاهلي نصّا ثابتا لا يجوز تجاوزه، فلم ينظروا إلى المتغير والمتطور في الذوق العام، أو حتى في طبيعة الفن الشعري **«ولم يبدأ الإحساس بالتغيّر والتطور إلاّ حين أخذت بعض الأذواق تتحول عن تلك النماذج إلى نماذج جديدة، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد المتبعة تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها»**[3] فأدونيس بدوره أقرّ أنّ النّقد العربي القديم تأسّس على خصائص الشّعرية الشّفوية الجاهلية، حيث اعتُبر الشّعر الجاهلي النّموذج العالي الّذي تُنسج على شاكلته النّصوص الشّعرية والّذي تُستمّد منه الأحكام النّقدية وفي ذلك يقول: «**على خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، تأسس في العصور اللاّحقة النقد الشعري العربيّ، في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، وتولّدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليست على الكتابة الشعرية وحدها، وإنّما أيضاً على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة**

[1] - طه أحمد عبد الرحمان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مكتبة المصطفى للكتب الإلكترونية: www.al-mostafa.com

[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط2، دار الثقافة، لبنان، 1978، ص14.

[3] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 15.

بالشعر وقضاياه»[1] غير أنّ الكتابة في الشّعر العربي أحدثت ثورة كبيرة فكان لظهور القرآن الكريم الأثر الكبير في التّحول من الشّفوية إلى الكتابية، حيث فتح أبواب البحث على مصارعها لأنّه يمثّل نقطة التّحوّل في الرّؤية، فقد نُظر إليه على أنّه النّموذج الأمثل الّذي يجب الاحتذاء به، فتغيّرت أسس الذّوق والنّقد، وفي هذا المناخ صيغت مبادئ الشّعرية الكتابية محاولة للارتقاء بالنصّ الإبداعي. وباعتبار الوضع الثّقافي السّائد في بدايات التّفاعل الحاصل بين الثّقافة العربية والثّقافات الأخرى فقد بات التّنظير للشّعرية العربية الشّفوية أمرا ضروريا، وذلك خوفا من اضمحلالها واندثارها، وذلك سعيا للحفاظ على الهوية العربية، وكان الخليل بن احمد الفراهيدي أوّل المنظّرين لها في الجانب الإيقاعي خاصّة لما كان يتميّز به الإبداع الشّعري العربي في الجاهلية من موسيقى وإيقاع لم يكن يتوفّر لغيرها من الأمم، لكنّ هذا لا يمنع من بقاء النّقد على حاله حتّى بعد ظهور الإسلام فالطّبيعة الشّفوية للأمّة العربية قبل أواخر القرن الثّاني للهجرة جعلته نقدا تأثّريا انطباعيا معبرا عن موقف جزئي متميّز بنظرة ضيقة فلا يمكّن الاتّجاه الشّفوي «**من الفحص والتأمل، وإن سمح بقسط من التذوّق والتأثر، ولهذا تأخر النقد المنظّم حتى تأثلت قواعد التأليف الذي يهيأ المجال للفحص والتقليب والنظر»**[2] فقد أنشأت الكتابة فضاءً ومناخا خصبا للتناول النقدي المتمعن.

[1] - أدونيس، الشعرية العربية، ص 13.

[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص14.

4-ثنائية الطبع والصنعة في النقد القديم:

قام التصور القديم للعملية الإبداعية على ثنائية الطبع والصنعة، والجمع بين القطبين يعني الجمع بين دواعي الشعر وآلياته، وإقامة الفرق بين المطبوع والمصنوع القديم والحديث، إذ تعد هذه القضية مدخلا للولوج في هذه القضايا المذكورة، فقد غلب على النقد القديم مفهوم الصناعة على الطبع، فالطبع بمعناه البسيط يكمن في التلقائية والارتجال، وقد عدّ الشعر صناعة تلتمس لها وسائل مساعدة إذ لا تستقيم هذه الصناعة إلاّ بوجود طبع يعطي المشروعية الإبداعية للشاعر، والواضح أنّ هذان المفهومان يوغلان في القدم وذلك منذ الجاهلية **« إن لم نقل أنّ اللّفظين كانا شائعين بدلالتهما اللاّحقة منذ هذه الفترة المبكرة، ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة في الشعر الجاهلي سميت بعبيد الشعر، تقوم على التجويد، وإتقان صناعة القصيدة، واستغراق الزمن الطويل في إعدادها، في مقابل الطريقة الشائعة التي تقوم على الطبع وحده»**[1] فالطبع والصنعة حالات الإنسان، ومن تتجسد في النّص.

4-1- المدلول المعجمي لكلمة صناعة:

ورد في لسان العرب لفظ "صنع" في عدّة هيئات اِشتقاقية: صُنِعَ، الإِصْطِنَاعْ الصّناعة، الصنيع، الصنيعة، المصانعة، وقد جاء هذا اللّفظ بمعنى العمل والإتقان والحذق، **«صنَعه يصنعُه صنعاً، فهو مصنُوع، وصنع: عمِلَه، أمّا اِلإصطناع فهو اِفتعال الصنعة، واِسطصنع الشيء دعا إلى صنعه، والصّناعة ما تستصنع من أمرٍ، واِمرأة صناع اليد أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين.»**[2]، وليس بعيدا عما ذهب إليه صاحب لسان العرب، نجد الزمخشري في أساس البلاغة أن الصانع هو الماهر في

[1]- مجد أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفنّي في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1993، ص294.

[2] - أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: **لسان العرب**، المجلّد8، دار صادر بيروت، 1410 هـ- 1990 م، ص208.

صناعته[1]، أما صاحب القاموس المحيط يرى أنّ الصنع مقترن أساساً بالعمل، والصّناعة حرفة الصانع وهي مرتبطة بالحذق والإتقان[2].

والجوهري من جهته يرى أنّ قولك: الصُنع بالضّم: مصدر قولك صنع إليه معروفاً، وصنع به صنيعاً قبيحاً، أي فعل، وامرأة صناع اليدين، أي حاذقة ماهرة، أما التصنع فهو التكلّف في إنجاز العمل[3] فقد أراد به العمل.

وورد ت لفظة "صنع" في عدّة مواضع من القرآن الكريم ، منها ما جاء متصلا بالذات الإلهية بوصفه فعلا خارقاً مثل ما جاء في قوله تعالى: ﴿ **وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ** ﴾ **النمل 88** فالصنع في هذه الآية من **«جملة الأشياء التي أتقنها وأتى بها على الحكمة والصواب»**[4].

أماّ في الآيات التالية فقد عبر عن فعل التعليم**:** ﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ** ﴾ **المؤمنون27** تدل الآية على أنّ الله أوحى إلى نوح كيفية صنع الفلك، أي علمه طريقة صنعه وانجازه[5] أما صنع في الأية التالية فيدل على انجاز فعل صنع الفلك :﴿ **وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ** ﴾ **هود38** وغير بعيد عن المعنى الذي اتخذه اللفظ صنع في الآيات السابقة الذكر نجده قد ورد في الآية التالية: ﴿ **وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِتُحْصِنَكُم مِّن**

---

[1] - ينظر:جاز الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، مراجعة وتقديم ابراهيم قلاتي، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دتا، ص385.

[2] - ينظر، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة ،2008، ص .

[3] -عبد اللّه العلايلي: الصّحاح في اللّغة والعلوم، تجديد صحاح العلاّمة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنّية للمجامع والجامعات العربية، إعداد وتصنيف: نبيل مرعشلي وأسامة مرعشلي، المجلّد1، دار الحضارة العربية، بيروت. ص658 .

[4] - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف، ج4، ط1، مكتبة العبيكان الرياض، 1998، ص477.

[5] - ينظر، محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التّحرير والتّنوير: ج1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984 ص66.

بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنتُمْ شَاكِرُونَ ﴾ الأنبياء80 فقد «امتن الله بصنعة علّمها داوود فانتفع بها النّاس وهي صنعة الدّروع [1]

وليس بعيد عن السياق المعنوي السابق ورد لفظ صنع بمعنى العمل وذلك في الآيات التالية:

- **﴿ أُوْلَـئِكَ الَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي الآخِرَةِ إِلاَّ النَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُواْ فِيهَا وَبَاطِلٌ مَّا كَانُواْ يَعْمَلُونَ ﴾ هود 16**
- **﴿ قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ ﴾ النور30**
- **﴿ وَضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللّهِ فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ﴾ النحل 112**
- **﴿ الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً ﴾** الكهف 104
- **﴿ اتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنَ الْكِتَابِ وَأَقِمِ الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ ﴾ العنكبوت 45**
- **﴿ أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَناً فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَاتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ﴾ فاطر8**
- **﴿ وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُواْ يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الأَرْضِ وَمَغَارِبَهَا الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ الْحُسْنَى عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ بِمَا صَبَرُواْ وَدَمَّرْنَا مَا كَانَ يَصْنَعُ فِرْعَوْنُ وَقَوْمُهُ وَمَا كَانُواْ يَعْرِشُونَ ﴾ الأعراف137** أي **"ما كانوا يعملون ويسوون من العمرات وبناء القصور"[2]**

[1] - المرجع نفسه، ج1، ص120.

[2] - الزمخشري، الكشاف ، الجزء الثالث ص 498.

- ﴿ **وَمِنَ الَّذِينَ قَالُواْ إِنَّا نَصَارَى أَخَذْنَا مِيثَاقَهُمْ فَنَسُواْ حَظّاً مِّمَّا ذُكِّرُواْ بِهِ فَأَغْرَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاء إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَسَوْفَ يُنَبِّئُهُمُ اللّهُ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ** ﴾ **المائدة14**
- ﴿ **وَلاَ يَزَالُ الَّذِينَ كَفَرُواْ تُصِيبُهُم بِمَا صَنَعُواْ قَارِعَةٌ أَوْ تَحُلُّ قَرِيباً مِّن دَارِهِمْ حَتَّى يَأْتِيَ وَعْدُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ لاَ يُخْلِفُ الْمِيعَادَ** ﴾ **الرعد31** بمعنى: أن تصيبهم داهية من كفرهم وسوء أعمالهم[1]

كما جاءت اللّفظة بمعني التّدرب وذلك في الآية التالية:﴿ **لَوْلاَ يَنْهَاهُمُ الرَّبَّانِيُّونَ وَالأَحْبَارُ عَن قَوْلِهِمُ الإِثْمَ وَأَكْلِهِمُ السُّحْتَ لَبِئْسَ مَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ**﴾ **المائدة الآية 63** فسّر الزمخشري كلمة يصنعون في هذه الآية أنها تفيد التدّرب والتمكن وجعل الله تعالى المذموم عليه صناعة[2].

كما ورد لفظ صنع بمعنى التكلّف والافتعال و التزوير وذلك في قوله تعالى: ﴿ **وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى** ﴾ **طه69**

4-2- الحقل الدلالي للمصطلح والكلمات المجاورة:

الصّناعة طاقة ذهنية واعية ومهارة مكتسبة تهدف أساساً لإنجاز الشيء المصنوع بمهارة وإتقان، وعلى هذا تصبح الصّناعة علما وحرفة لها أصولها وقوانينها التي تستند إليها، وأفضل إحاطة لهذا المصطلح ما نجده في المعجم الأدبي عن كلمة صناعة **«1- لغويا صنعة، أو كل علّم أو فن مارسه الإنسان، حتى يمهر فيه، ويصبح حرفة له، 2- من الأقوال الشائعة قديماً، أن الأدب، ومنه الشعر، صناعة أو صنعة، وأن المرء لا يحسنه إلاّ إذا حصّل علوماً معيّنة، وتدرّب عليها، وقلّد المجيدين فيه، ليستقيم له الأمر، وينتهي إلى مرحلة يستقلّ فيها بنفسه، ويعتمد أسلوباً معروفاً به.**

[1] - المصدر نفسه، الجزء 03،ص 353.
[2] - نفسه، ج2، ص264.

وبذلك، يكون الشعر وسواه من فنون الأدب صناعة من الصناعات، تُحتّم على طالبها ما يُفْرَض على مَن يريد احتراف أية صناعة أخرى. 3-الصّناعة أو الصنعة تتجلّى في العناء المبذول في تنخُّل المفرد، وصياغة العبارة، وتوشية الكلام بالمحسنات البديعية، وإخراج الأثر الفني من بين يدي صاحبه بعد صقله وزخرفته، وشحنه بالمبتكر من الأخيلة والمعاني على أن قلة من قدامى النقاد، لم تقرّ بروز الصّناعة بهذا المعنى، بل فرضت أن يكون الجهد خفياً، بحيث لا يشعر القارئ أو المطالع بالمخاض العسير الذي رافق ولادة الأثر الفني، كما أن قلّة أخرى من هؤلاء النقاد توسّعوا في مدلول اللفظة، وجعلوها مرادفة لكلمة الفن"[1] يبدو جليّا أن مفهوم الصّناعة من بين أهم المفاهيم التي انبنت عليها النظرية الشعرية العربية في النقد القديم، فقد استعمل هذا المصطلح في عرض قضيّة الإبداع الفنّي، يرى الباحث يوسف بكّار أنّ العرب قد استخدمت المصطلح في وقت جد مبكر، ويستدّل على ذلك بقول **عمر بن الخطاب** رضي الله عنه: **«خير صناعات العرب أبيات يقدّمها الرجل بين يدي حاجته»**[2] هذا بالنسبة للاستعمال الشفوي, أمّا أوّل من استخدمها في نص مكتوب فهو **بشر بن المعتمر**(ت 210 هـــ) وبعد ذلك شاع وانتشر المصطلح في الساحة النقدية.

زخرت الكتب النقدية القديمة بمصطلح الصّناعة ومشتقاته، فقد مثّل الأداة المعرفية لصوغ الأحكام النقدية وتأخر المصطلح **«لا يعني غياب المفهوم، كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه، وربّما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه، والغاية هاهنا من إيضاح قدم المفهوم إثبات اصالته»**[3] فقد كان مثبتا في أحكامهم الارتجالية، وبعد الانتقال إلى الشعرية الكتابية لا نكاد نعثر على أي مؤلَّف نقدي يخلو من كلمة صناعة سواءً بين دفتيه أو كعنوان على الغلاف مثل: كتاب الصناعتين **لأبي هلال العسكري** إحكام صنعة الكلام **للكلاعي**، العمدة في صناعة الشعر ونقده **لِابن**

[1] - جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص159.

[2] - بكار يوسف: بناء القصيدة، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص45.

[3] - مجد أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفنّي في النقد العربي القديم، ص294.

رشيق الأندلسي...إلخ لذلك يتوجب علينا تقصي مصطلح الصّناعة في المؤلفات النقدية القيمة لتوضيح دلالته.

يعد كتاب **طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي** أوّل مؤلّف نقدي تناول الشعر بالتحليل والدراسة دراسة موضوعية تستند إلى قوانين واضحة، كما يعد أول ناقد اِستخدم مصطلح "الصّناعة" للحكم على النص الشعري وذلك في قوله **«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان»**[1] وقصد بأهل العلم هاهنا النقاد، كما ورد المفهوم الاصطلاحي في كتاب **ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"**، غير أنّه استخدم مصطلح الشاعر المتكلِّف بدل الشاعر الصانع، وهذا ما بيّنه إحسان عبّاس في قوله: **تقول شاعر «متكلِّف» -بكسر اللاّم- وتعني ما نعنيه حين نقول إنّه « صانع »"**[2] ولهذا نجد ابن قتيبة يقول: **«فالمتكلف (من الشعراء) هو الذّي قوّم شعره بالثقاف ونقّحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة»** [3] بينما نجده يسمي الطبع بالغريزة على غرار الجاحظ.

يعتبر الجاحظ من بين النقاد الذين تناولوا مصطلح الطبع والصناعة بالبحث والدراسة، فقد تعرض إلى القضية في معرض حديثه عن التكلف، فقد أشار في كتابه البيان والتبيين لقول بشر بن المعتمر وأكّد إلى أنّ الطبع من جهة والصناعة المبتعدة عن التكلّف، فالشعر بالنسبة له صناعة وضرب من النسيج والتصوير، إذ كان على وعي من ضرورة غوص الشاعر في أعماق الخيال لكي يؤثر شعره في النفوس.

والملاحظ أنّ مصطلح الصناعة يأخذ أبعادا دلالية مختلفة من ناقد إلى آخر وذلك حسب الخلفية المنطلقات المنهجية التي ينطلق منها لتأسيس لفكره وبناء نظرته، فقد أطلق مصطلح التكلف على الصنعة وبهذا حاول ابن قتيبة تحديد طرق استكشاف التكلف وهي:

1- طول التفكير.

---

[1] - محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السّفر الأوّل، قراءة وشرح: محمود محمّد شاكر، دط، دار المدني، جدّة السعودية، دتا، ص05.

[2] - إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص109.

[3] - أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، الجزائر، 2007، ص22.

2-شدة العناء.

3-رشح الجبين.

4-حذف ما بالمعاني حاجة إليه .

5-زيادة بالمعاني غنى عنه.

كما حدد أيضا الخواص التي تجعل من الشاعر شاعرا مطبوعا وهي كالآتي:

1- المقتدر على القوافي.

2-من ترك من صدر البيت عجزه.

3- من تدرك أيضا قافيته من مطلعه.

4-من تدرك أن شعره من وحي غريزته.

1- المقتدر على القوافي.

كما أشار أيضا إلى تمكن واقتدار الشعراء في غرض دون آخر وتفاوتهم في هذا الشأن فمنهم من يتقن الرثاء ومنهم من يتقن المديح ومنهم تصب غريزته في الغزل وغير ذلك من الأغراض وكل هذه التفاوتات هي التي تخلق الفرق بين شاعر وآخر.

تواصل مصطلح الصّناعة في الظّهور خلال القرن الرابع وذلك في كتاب **ابن طباطبا العلوي**(ت 322هـ) **"عيار الشعر"**، تحدّث عن الصّناعة في فصل "صناعة الشعر"، فالمعيار بالنسبة إليه هو الميزان وبه يعرف جيّد الشعر من رديئه، وبالتالي تعد دراسة موضوعية فنّية لصناعة الشعر وفيه يقدم توجهات للشاعر قائلاً: «**فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني**»[1] غير أنّه بحث في الشعر كلّه، كما وورد هذا المصطلح في كتابات كل من **الحسن بن بشر الآمدي** (ت370هـ)، الذي ألّف كتاب**"الموازنة بين أبي تمام والبحتري"** وفيه وصف أبي تمام بالصنعة والبحتري بالطبع، و**قدامة بن جعفر** (ت337هـ) بدوره إلى القول بأن الشعر صناعة من

[1] - ، محمد أحمد ابن طباطبا: عيار الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982، ص11.

الصناعات غايتها الجودة والإتقان، إذ يقول «**ولمّا كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلّف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة**» [1] وبهذا يكون تحديد شروط جودة الشعر ومظاهر رداءته ممكنا، شأن الصناعات الأخرى.

وليس بعيدا عن قدامة بن جعفر نجد **أبو هلال العسكري (ت 395)** قد ألّف كتابا يحمل عنوان "**كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر**" إذ عقد بابا كاملا تعرض فيه إلى صناعة الكلام ومختلف القوانين التى تحكمها، تحت عنوان: «**في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ**» مقسّم إلى فصلين، يقول أبو هلال العسكري في بداية الفصل الأول: « **إذا أردت أن تصنع كلاماً فاختر معانيه ببالك وتنوق له كرائم اللّفظ، واجعلها على ذكر منكن ليقرب تناولها، ولا يتعبك طلبها، واعمله ما دمت في نشاطك**»[2] فقد اعتبر الكلام صناعة شأنها شأن كل الصناعات الأخرى تحتاج إلى فعل التعلم، ومن هذا المنطلق طغت النزعة التعليمية والتوجيهية في هذا الكتاب.

كما تكلم في هذا الكتاب عن الصنعة الجيدة والمتكلفة وتعرض إلى سوء الصنعة وقسمها إلى وجوه عدة.

سبق وأشرنا آنفا إلى الاختلاف الحاصل بين فهم ناقد وآخر لمصطلحي الطبع والصناعة، وفي هذا الشأن نجد أنّ للمرزوقي فهما خاصا لهذه القضيّة فقد قام بتعديل لمصطلح الطبع والتكلف، إذ جعل القسمان وليدي جيشان النفس وبينهما مفارق جانبية، فإذا كانت هناك دوافع قائمة في النفوس قامت بتحريك الغرائز والقرائح، ورفض التكلّف والتعمّل واعتمد الطبع على الرواية واسترسل في قول الشعر بنفس صافية دون كدّ ولا جهد متعمد فهذا هو المطبوع، أما إذا ارتبط نظم الشعر بالتكلّف والتعمّل، وأجد طبعه وأثقل عليه بالإغراب في الصناعة، فكان التكلّف طابعه العام وهذا ما يسمى بالمصنوع.

[1] - أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص18.

[2] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت،1989، ص151.

وقد استمر المصطلح في الظهور ليحتلّ مكانا رئيسا في معظم الكتب النقدية خلال القرن الخامس في مؤلَف **العمدة لابن رشيق** (ت 456هـ)، إذ أنّه كتاب على قدر كبير من الأهمية في ميدان النقد والبلاغة، ومن أبواب هذا الكتاب نجد: **باب المطبوع والمصنوع**، وفيه تحدّث عن هذه الثنائية دون أن يتطرق إلى تعريفها إنّما اقتصر على إيراد أمثلة عن المطبوعين والصنّاع إذ يقول «**ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المدار. والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل...قد صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب , بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أولية** »[1] فالصنعة على هذا الأساس هي التنقيح والتثقيف والتمهل في النظر إلى الشعر قبل إخراجه بصورته النهائية ليظهر في غاية التحسين والتزيين.

يظهر من كلام ابن رشيق أنّه يقيم حدًّا فاصلاً بين الصّنعة والتكلّف في حين يربط بين التّصنّع والتّكلّف، إذ أنّ التكلّف هو تكلّف الصنعة، في حين أنّ الصنعة ضرورية للإنتاج الكلامي.

وقسم الشعراء إلى شاعر مطبوع ومصنوع, فيضع أبي تمام في قائمة الصنعة والبحتري في قائمة الطبع، ويرى أن الصنعة مستحبة في النقد الأدبي ولكن عندما يولع الشاعر ويكثر منها ويتكلف فإنها مستكرهة.

أما ابن سنان الخفاجي فيتوقف عند عند مصطلح الطبع، وهو عنده يرادف الموهبة والعادة؛ لهذا لا يمكن أن يُعَلَّم الشعر لمن لا طبع له. ويقابل هذا المصطلح عنده التكلُّف والتصنُّع. أما الصنعة، فهي صفة عامة للشاعر: فالشاعر شأنه شأن أي صانع، غير أن هذا صنعته نظم الأشياء، أما الشاعر فصنعته نظم الكلام ويغيب البعد الشعوري عن عملية النظم هذه، فلا نجد له صدى عنده.وهو يميل إلى الأدب المطبوع، لهذا نراه ينصح الشعراء والكتاب بترك التكلف، والاسترسال مع الطبع. ومقياس التكلف عنده العناء والجهد، في طلب الألفاظ ونظمها.

[1] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج2، ط5، دار الجيل، 1981، ص129,

كما يمكننا العثور على هذا المصطلح في ثنايا كتاب "**منهاج البلغاء سراج الأدباء**" لحازم القرطاجني، الذي تحدث عن صناعة الشعر وصناعة الخطابة، وربط هذه العملية بالطبع إذ لا تستقيم الصّناعة إلاّ بوجود قوى ضرورية لإنتاج الكلام فقد اعتبر « **النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال النفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأنها الكلام الشعري أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النّظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه وإنّما يكونان بقوى فكرية واهداءات تتفاوت فيها أفكار الشعراء»**[1] فهو يقرّ بوجود عوامل مساعدة لنظم الشعر، فعلى الشاعر أن يتمتع بقوة صانعة تسمح له من استغلال قوة الطبع الكامنة فيه، فالصناعة بالنسبة لحازم هي الملكة الحاصلة عن ادراك المسائل والاقتدار على استعمال الموضوعات إذ **«ينصرف مصطلح "العلم" إلى الأصول النظرية، بينما ينصرف مصطلح "الصناعة" أو "الصنعة" إلى الموازنة العملية»**[2] إذ يقر حازم بنقص الجانب النظري لوحده في عملية انتاج النص الشعري، إذ يجب أن يستكمل بطبع وممارسة تصقل وتوجهه الوجهة الصحيحة.

تناول حازم تناولا دقيقا قوانين الصنعة وخفاياها وورد ذلك على لسانه في قوله: **«وقد سلكت من التكلّم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحدٌ قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعّر سبيل التوصل إليه، هذا على أنّه روح الصنعة وعمدة البلاغة...فإنني رأيت النّاس لم يتكلّموا إلاّ في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة أنا تلك الظواهر، بعد التكلم في جمل مقتعة ممّا تعلّق بها، إلى التكلّم في كثير من خفايا الصنعة ودقائقها»**[3] إذ حاول محاصرة جوهر الشعر والمتمثل في العلم بالشعر إذ حرص كل الحرص على تجاوز المنجزات السابقة له وهذا ما يتضح جلياً في المقولة السابقة، إذ يسعى في عمله إلى الأصالة، بحيث **«يندفع حازم في جهد مخلص محاولا أن يقيّم العلم الذي يرد للشعر قيمته، فيصحح الطبّاع، ويهدي الشاعر**

[1] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص199.

[2] - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط5، 1995، ص158.

[3] - حازم، المنهاج، ص 17.

والمتذوق ويسد الطريق أمام أخساء العالم وأنذاله –وما أكثرهم- فإذا نجح الجهد كان النّجاح منهجا للأدباء وسراجا للبلغاء »[1].

والمتمعن في النقد العربي القديم يدرك وجود مصطلحات كثيرة تحوم في فلك مصطلح الصّناعة فقد وردت بصيغ متعددة في الكتب النقدية، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال: النسج، البناء، الحذق والمهارة، نظم الكلام، النقش، النحت، السبك، النظم النسخ، الصياغة، الحرفة والممارسة،التعهّد والإعداد، التصنّع والتكلّف، فغالبا ما نجد النقّاد القدامى يشبهون ويصفون الكلام بصناعة النسيج فالشعر عندهم: **«كلام منسوج ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه، ولم يهجن»[2]....** فقد استعملت أغلب هذه المصطلحات لإثبات وتعيين مصطلح الصناعة.

يعد مصطلح التصنّع من بين الاشتقاقات اللّغوية لمصطلح الصّناعة، ويقصد به افتعال الصّناعة، ويعبّر عن مصطلح التصنع في المؤلفات النقدية بمصطلح التكلّف، فهذا الأخير يعد نقيضا لمصطلح الصّناعة، ففي الصّناعة جمالا ورونقا وفي التكلّف قبحا وقصورا **«فالكلام إذا جمع وطلب بتعبٍ وجهدٍ، وتنولّت من بعد، فهو متكلف»[3]**، وجمال الصّناعة ينبع من تمكن المبدع واقتداره وإتقانه لقواعد الصّناعة القولية وتوفره على طبع يمهد له الانطلاق في غمار العملية الإبداعية، و**«سوء الصناعة يتصرف على وجوهٍ..(منها) سوء التقسيم وفساد التفسير، وقبح الاستعارة والتطبيق، وفساد النسج والسبك.. »[4]** أما قبح التكلّف وقصوره التكلّف فمردّه إلى التّقليد ومحاولة التّقنّع بقناع المبدع المتمكن، **«والمتكلّف من الشعر وإن كان جيّدا محكما فليس به حفاء على ذوي العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدّة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»[5]** وليس بعيدا عن هذا الإطار نجد ابن رشيق يثير قضيّة الصّنعة والتكلّف ويفرق بينهما،

---

[1]- جابر عصفور مفهوم الشعر، ص185.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، 55.

[3]- نفسه.

[4]-نفسه.

[5] - ابن قتيبة: الشعر الشعراء، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ص15.

حيث يربط بين التكلّف والتصنّع قائلاً **«ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا، وعليه المدار، والمصنوع وان وقع عليه الاسم فليس متكلفا تكلف شعر المولدين، لكن وقع فيه النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمّل»**[1]، وقد كانت فكرة الطبع والتكلف معياراً جوهرياً في تمييز بشر بن المعتمر بين منازل البلغاء التي حددها في رسالته، كما كانت معياراً بين يدي الجاحظ في رده على الشعوبية في كتابه" البيان والتبيين"، ثم كانت محاولة ابن قتيبة التنظيرية لتحديد مفهوم للطبع والتكلف سابقةً، على الرغم مما اعتراها من الاضطراب، وظلت الفكرة تُـتَـناقل بين نقاد القرن الثالث حكما تقييمياً ، حتى جاء القرن الرابع فلم يلتفت ناقداه المنظران: ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، التفاتاً ذا قيمة للقضية، بيد أن مفهوم الشعر عند كل منهما أبان عن موقف من القضية ، بالإضافة إلى التعليقات المتناثرة التي لا تخرج عن الأحكام التقييمية التي سادت في القرن الثالث ، ولكن ما فات هذين الناقدين تـنبه له ناقدان آخران من الذين اهتموا بالمعالجات التطبيقية، فقد أبان عبد العزيز الجرجاني في مستهل كتابه " الوساطة " عن رؤية متعددة الأبعاد للقضية عرض فيها لنماذج من شعر جرير وأبى تمـام والبحتري، كما اتخذ الآمدي القضية متكأ للعديد من أحكامه التي انتشرت في كتابه" الموازنة"، ثم أبانت معالجات أبى هلال العسكري للمباحث البلاغية في كتاب "الصناعتين" عن ارتباط القضية بهذه المباحث، بدا ذلك واضحاً في تعليقاته المتناثرة في ثنايا كتابه هذا، ولا شك أن العديد من الجوانب المتصلة بهذه القضية قد تبلور عند النقاد والبلاغيين في القرن الخامس، فجاءت نظرة المرزوقي - في مقدمة شرح " ديوان الحماسة " - أكثر عمقاً ونفاذاً إلى جوهر القضية ، كما كانت معالجة ابن رشيق أكثر ثراء في رؤيته للنماذج الشعرية من خلال مفهومه القضية والتمييز بين بعض الشعراء، وقد تناثرت الإشارات إلى القضية في ثنايا كتابي عبد القاهر الجرجاني " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز ".

[1] - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ط5، دار الجبل، 1981، ص129.

لا شك أن الحديث عن هذا المصطلح يقودنا ويسوقنا للحديث عن مصطلح آخر وهو الطبع، فكثيرا ما نعثر على ثنائية الطبع والصنعة في المؤلفات النقدية، إذ عدّت هذه القضية من بين القضايا التي شغلت مساحة كبيرة من الفكر النقدي العربي سواء القديم منه أو الحديث فهما(الطبع والصّنعة) «**يشيران معا إلى المذهب الجمالي في الكتابة**»[1] وعدّ الطبع منطلق العملية الإبداعية، إذ يشير إلى الجانب الفطري في العملية الإبداعية، الشيء الذي يجعل الشاعر ينظم الشعر دون تكلّف ولا تعمّل ودون إدراك لقواعده وأصوله، والطبع قوة فطرية تعبّر عن المرحلة الأولى للعملية الإبداعية بينما تمثل الصناعة القوة الثانية المكملة للأولى والمبنية على أساسها «**فالطبع لا يستغني عن الصنعة الخفية**»[2] عكس ما يعتقده الكثيرون من أنّ الطبع والصنعة عنصران متناقضان في العملية الإبداعية غير أنّهما في واقع الأمر مترابطان ومتلاحمان، فهما وجهان لعملة واحدة، فهما يتفقان ولا يتعرضان، إذ يعد الشاعر صانعا وتفاوت الشعراء يعود إلى تفاوت الطاقة الذهنية التي تعكس المهارة والحذق.

3-3- تقابل ثنائيتي:الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية/الطبع والصنعة

مرت عملية إنتاج النص الإبداعي وكذا الوعي بهذا الإنتاج بمراحل تبعا لتطور الحياة العقلية للعرب شأنها شأن العلوم الأخرى التي نشأت ونمت بصفة تدريجية، مرورا بتفسير العملية الإبداعية بالعوامل النفسية والميتافيزيقية إلى التفسير المنطقي الواعي القائم على أسس علمية، وبعد أن وضحنا كيف أنّ الطبع والصنعة عنصران متلاحمان بعيدان عن التعارض، يمكنا مقابلتها بعنصرين آخرين وهما الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية وذلك من بات التوافق الحاصل والتكامل الناتج من التقاء الثنائيتين، إذ تمثل الثنائية الأولى (الشعرية الشفاهية/ الطبع) الذاتي الانطباعي إذ يشير

[1] - مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص09.

[2] - المرجع نفسه، ص89.

إلى الفطرة وملكة الإبداع المبنية على السجية الإنسانية ، بينما تمثل الثنائية الثانية (الشعرية الكتابية/ الصنعة) الجماعي الموضوعي.

والجدول التالي يوضح التقابل الحاصل بين أطراف الثنائيتين:

الشعرية الشفاهية / الطبع	**الشعرية الكتابية / الصنعة**
الشعرية الشفاهية: مرحلة ما قبل التأليف النقدي، مرحلة تفسير العملية الإبداعية بالعوامل النفسية، وإرجاع الإبداع إلى قوى غيبية. الطبع: يشير إلى الفطرة وملكة الإبداع، تتسم بالبديهة. الطبع يشير إلى الجانب الذاتي	الشعرية الكتابية: محاولة تشفير العملية الإبداعية وتمثل مرحلة التأليف النقدي قصد وضع قوانين يتبعها المبدع ويصقل طبعه بها. الصنعة: جاءت تالية للطبع، كما تتسم بالتروي. الصناعة: تمثل الوعي الجماعي للعملية الإبداعية.

كما وضحنا سابقا فإن هذا التقابل بين الشعرية الشفاهية **/**الطبع، وبين الشعرية الكتابية **/**الصنعة، أمر ممكن من باب أنّ النقد المبني على أسس الشفاهية كان نقدا جزئيا وانطباعيا، إذ لم تسمح البيئة الشفاهية للناقد من إقامة نقد كلي شامل وهو نقد قائم أساساً الجانب التأثري، بينما النقد القائم على الأساس الكتابي يأتي نقدا شاملا ينظر في الكليات وهذا نفس وضع ثنائية الطبع والصنعة، فالصناعة تمثل مرحلة اكتشاف ومحاولة إدراك آليات إنتاج النصوص وذلك لتوجيه وصقل الطبع.

الفصل الثاني

مفهوم الصناعة في ظل بعض القضايا النقدية.

- الصناعة و قضية اللفظ والمعنى
- الصناعة والسرقات الشعرية.
- الصناعة وعمود الشعر.
- الصناعة والخصومة بين الطائيين.
- الصناعة والبديع.

كان التناول النقدي لمفهوم الصناعة من أبرز المداخل التي سمحت للعديد من النقاد للخوض في عدّة قضايا نقدية، فقد حددت قضية الطبع والصنعة زاوية الرؤية والنظر إلى القضايا المتعلقة بالعملية الإبداعية، ومن القضايا التي ارتبط بهذه الثنائية النقدية نجد قضية اللّفظ والمعنى وذلك من باب تحديد مكان وقوع الصناعة هل في الألفاظ أم في المعاني؟ ضف إلى هذا نجد قضية أخرى على قدر كبير من الأهمية وهي قضية السرقات الشعرية والتي عدّت صنعة فنية لها قوعدها وقوانينها فقد سعى النقاد إلى التعريف بها قصد إعطاء المبدع الناشئ آليات يستثمرها أثناء ممارسته لفعل الصناعة كما أنّ تحديد مصطلح الصناعة بأنها الإفراط في البديع والمغالات أدى إلى ربطها بقضية الحديث والقديم فقد ارتبط القديم بالطبع وارتبط الحديث بالصنعة، وليس بعيدا عن هذه القضية نجد قضية عمود الشعر التي ارتبطت أساسا بالطبع، في هذا الفصل سنحاول التعريج على مجمل هذه القضايا وتبيان كيفية ارتباطها بمفهوم الصناعة.

1/- الصناعة و قضية اللفظ والمعنى:

يعد مفهوم الصناعة من بين المفاهيم التي تأسست وفقها الشعرية العربية القديمة وأوّل ما ينبثق منها ثنائية الشكل والمضمون بالتعبير المعاصر أو اللفظ والمعنى بالتعبير القديم، إذ تعد هذه القضية من أعقد القضايا التي تناولها النّقد العربي القديم وقد تعددت آراء النّقاد بخصوصها، وعموماً يمكن ملاحظة اتجاهين يستأثران في الساحة النقدية وهما: أنصار اللّفظ وأنصار المعنى.

أنصار اللّفظ:

يعد الجاحظ على رأس هؤلاء إذ يقول: «**والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صناعة (أوصياغة) وضرب من النّسج وجنس من التصوير**»[1] فسّر الجرجاني ما ذهب

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان،ج1، شرح وتحقيق يحي الشّامي، دط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1412هـ 1992م،ص 328.

إليه الجاحظ في هذا القول تفسيراً دقيقاً، فالجاحظ من منظوره لم ينحز إلى اللّفظ يقول في هذا الصدد **«اعلم أنّك كلّما نظرت وجدت سبب الفساد واحد، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللّفظ وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصافا له في نفسه، ومن حيث هو لفظ وتركهم أن يميّزوا بين ما كان وصفا في نفسه، وبين ما كانوا قد أكسبوه إياه من اجل أمر عرض في معناه».**[1]

ومجمل القول كما اِختصره صاحب كتاب بناء القصيدة في النّقد العربي القديم **«ولما لم يكن فهم النّاس لما ذهب إليه الجاحظ دقيقاً، كما كشف عبد القاهر كثر أنصار اللّفظ كثرة مفرطة»**[2] هكذا استوطن في فكر الكثيرين أنّ الصناعة تحدث على مستوى الألفاظ فالمعاني موجودة في طبائع النّاس إذ يقول ابن رشيق الأندلسي**:«أكثر النّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى، سمعت بعض الحذّاق يقول: قال العلماء: اللّفظ أغلى ثمناً وأعظم قيمة، وأعزّ مطلباً، فإنّ المعاني موجودة في طبائع النّاس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك وصحّة التأليف»**[3] من هذا المنطلق نعود ونؤكد أن الجاحظ قصد من كلامه عن الألفاظ بالأخيلة الصياغية وكذا التصوير فقد أراد التعبير من قوله بتبعية المعاني للألفاظ أي الأسلوب بمفهومه الواسع.

من جانب آخر نجد ابن خلدون يربط الصناعة القولية بالألفاظ «**اعلم أنّ صناعة الكلام نظماً ونثراً إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنّما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنّما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب، ليكثر استعماله وجريه على لسانه»**[4] فالمعاني بهذا المفهوم تابعة للألفاظ فالصناعة عند ابن خلدون تقع في الجانب اللّفظي لا الجانب المعنوي.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة المصطفى الالكترونية، ص 176.

[2]- بكار يوسف، بناء القصيدة، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، 1983،ص 115.

[3]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ص127.

[4]- ابن خلدون، المقدمة،مكتبة المصطفى الالكترونية، ص 514.

أنصار المعنى:اتجاه قدّم المعنى على اللّفظ في الصناعة الأدبية،تعصبوا لناحية المعنى، وجعلوا المزية فيه، نذكر منهم: المرزوقي، ابن شرف القيرواني، ابن الأثير قدامة بن جعفر.

اعتمد قدامة بن جعفر على ما كُتب قبله، ابتدأ في كتابه "نقد الشّعر" بجعل الشـــعر صناعة، كما جعل موضوع هذه الصناعة "المعاني" إذ يقول «**المعاني كلّهـــا معرّضـــة للشّاعر، وله أن يتكلّم فيها، فيما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»**[1]فصناعة الشعر عند قدامة ليست مادته الألفاظ إنّما المعاني.

النظرة التكاملية

هناك فئة أخرى من النّقاد تنظر إلى الطرفين بنظرة تكاملية، فهما(اللّفظ والمعنى) بالنّسبة لهم مترابطين ترابطاً تاماً، أمثال قدامة بن جعفر الذي عالج القضية باعتبار المعنى واللفظ ركنان من أركان القصيدة « **وقدامة، وإن أفرد نعت كل ركن من هذه الأركان على حدة، لم يقصر الجودة على واحد بعينه، بل رآها فيها مؤتلفة ومجتمعة»**[2] ويقول القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة:«**وأقل النّاس حظاً في هذه الصناعة(الشعر) من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه، وعلى سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللّغة...ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يستبر ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ولا يرى اللّفظ إلاّ ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلاّ ما صوّر له الغرض»**[3] فالجودة في أيّ عمل أدبي لا تكمن وراء الألفاظ وحدها ولا وراء المعاني بمعزل عن الألفاظ، إنّما الجودة تكمن في حسن السبك والبناء.

أما الآمدي فقد ركّزعلى أهمية صحة المعنى والتأليف معاً « **فصحّة التأليف في الشّعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى، فكل من كان أصّح تأليفاً**

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص19.

[2]-بكار يوسف، بناء القصيدة ص 115.

[3]- عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ،دط، مطبعة العرفان،1331هـ ، ص383.

كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه»[1] وتظهر مسألة ارتباط المعنى واللّفظ عند الآمدي جلياً في قوله: «**ينبغي أن تعلم أنّ سوء التأليف ورداءة اللّفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره ...وحسن التأليف وبراعة اللّفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً...وذلك مذهب البحتري ...وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيّد ولا لفظٍ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيّد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه»**[2] فالسبك هو الذي يعطي وجودا للألفاظ والمعاني**.**

أمّا الباقلاني فقد نظر إلى اللّفظ والمعنى نظرة ترابط **«إنّ الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النّفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللّفظ ما كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللّفظ ما كان اقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب...»**[3] وقد تطرّق صاحب العمدة "ابن رشيق" إلى القضيّة لكن بصفة موجزة وقد بيّن موقفه منها في قوله:« **فاللّفظ جسم، روحه المعنى وارتباطه به ارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللّفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العاهات من غير أن تذهب الرّوح، كذلك إنّ ضعف المعنى واختل بعضه كان للّفظ نصيبٌ كبيرٌ من ذلك كالذي يعرض للأجسام بمرض الأرواح»**[4]**.**

يعد عبد القاهر الجرجاني خير ممثل لهذا الاتجاه وأكثر من فصّل في القضيّة وعرضها بصفة دقيقة، فقد أقرّ بارتباط اللّفظ بالمعنى، وكان هذا بموجب بحثه عن كنه إعجاز القرآن الكريم، وقد قامت هذه النّظرية على أساس النظم، ومنه أحذت التسمية، ونجد أنّ مصطلح النظم الذي أطلقه عبد القاهر على نظريته هذه قد ذكر قبله من طرف الجاحظ والرماني ولكنهما لم يحددا ويوضحا معناه كما فعل عبد القاهر فقد حدد المراد منه ووضع عليه الأدلة والشواهد، والنظم عند عبد القاهر هو توخي معاني النّحو في

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص 380.

[2]- الآمدي، الموازنة، ص 381.

[3]. إعجاز القرآن للباقلاني ص 117.

[4]- العمدة الجزء 01، ص164.

معاني الكلم **«وأمر النّظم في أنّه ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيها بين الكلم، وإنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحدد ترتيبها الألفاظ»**[1] وقد حاول الباحث عز الدّين إسماعيل محاصرة المفهوم، إذ يقول: **«ومعنى هذا أنّ مهارة الشاعر لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي يُحرج منها هذه المعاني، وفي هذه الصورة تتركّز خصائص الصنعة، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها»**[2]، إذ تجمع نظرية النظم بين جزءان لا ينفصلان وهما اللّفظ والمعنى، إذ تعد **«نظرية النّظم عند الجرجاني نظرية في الإبداع الفنيّ ترى فيه نشاطاً للطبع من ناحية وتحاول أن تضبط دلائل وأسرار جانبه الصنّاعي المكتسب من الناحية المقابلة»**[3] .

كان لعبد القاهر الجرجاني ردا على الذين أسرفوا في تعظيم اللفظ ولذلك وقف يقاوم هذا التيار ويرد على اللّفظيين الذين يرون المزية في اللّفظ، إذ يرى الجرجانيأنّهلا مزية للكلمة قبل دخولها في نظم معيّن فلا مجال للمفاضلة بينها وبين الكلمات الأخرى والهدف الأساسي من وضع الألفاظ هو أن تُظم بعضها لبعض فنجد يؤكد في كتابه دلائل الإعجاز أهمية عملية النظم أثناء القيام بالصنعة القولية: **«اعلم أنّ ممّا هو أصل أن يدّق النظر، ويغمُض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتّد ارتباط ثانٍ منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة التي تضعها في النّفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حالك حال الباني، يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع يساره هناك»**[4] وهذه النظرية تقوم على التآزر التام بين اللّفظ والمعنى فالألفاظ تابعة للمعاني، إذ يقول: **«الألفاظ خدم للمعاني، والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللّفظ على المعنى**

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق التُّنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1445هـ، 2005م، ص 238.

[2]- عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000، ص181.

[3]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفنّي، 223.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 77.

كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته»[1] يتضح من هذا الكلام أنّ الجرجاني لم يقدم اللّفظ على المعنى ولا المعنى على اللّفظ إنّما عبّر عن تآزرهما وارتباطهما فلا مزية لأحدهما دون الآخر.

يمدنا الجرجاني بالمعيار الذي يمكن أن يكون أساسا في تفاضل الأقوال وهو التأليف، يشر الكاتب إلى أن البيان لا يقوم باللفظ وحده، بل بتأليف الألفاظ وترتيبها، فالألفاظ لا تفيد وهي منعزلة عن بعضها فالكلام لا يكتسي قيمة إلا إذا كان مقولبا في تأليف أو نظم خاص، ويردف إلى كلامه هذا ذكر الأسباب التي تجعلنا نصف اللفظ بالفصاحة رغم أنه خارج أي نظم فأشار إلي أنه يجب أن تكون الكلمة خالية من الغرابة والعامية، ومخالفة القياس ومن تنافر الحروف، كما أرجع عدم فصاحة الكلمة إلى الموضع الذي تحتله في النظم.

كما يلفت عبد القاهر انتباهنا إلى أنه هناك جنسان قد يُتوهم أن الحسن والقبح فيهما لا يتعدى اللفظ والجرس لكن التدقيق في الأمر يظهر خلاف ذلك وهما : التجنيس والحشو، ويمضي بعد ذلك فيدافع عن رأيه وينتصر لفكرته ويقول أن التجنيس من حلي الشعر، ولا ير جع فضله إلي اللفظ فقط إنما مرد ذلك إلى المعنى الذي تأتى عنه وذلك الأثر النفسي الذي خلفه في المتلقي، أما الحشو فما لم يتضمن فائدة، ويقول أيضا:**« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللّفظ، فيقول حلو رشيق، حسن أنيق، وعذبٌ سائغ، وخلوب رائع فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللّغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفصل يقتدح العقل من زناده، وأمّا رجوع الاستحسان إلى اللّفظ من غير شرك في المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعد نمطاً واحداً، وهو أن تكون اللّفظة ممّا يتعارفه النّاس في استعمالهم، ويتدولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً، أو عامياً سخيفاً»**[2]، فعبد القاهر إذن يرفض أن تكون المزية أو الفضيلة في النظم الشعري راجعة إلى اللّفظ دون المعنى، أو إلى المعني دون اللّفظ، فلا تفاضل بين الألفاظ ولا المعاني.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ط1، دار الجبل، بيروت، 1994، ص 13.

[2] -عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص 09.

2/- الصناعة والسرقات الشعرية:

تعد قضية السرقات الشعرية كما اصطلح عليها في المؤلفات النقدية القديمة معبرا للولوج إلى الصنعة الفنية؛ إذ تمثل تعاليق و آراء النقاد حول هذا الميدان توجيهاً للكتابة الفنية، إذ كان هدف النقاد القدامى من تناول هذا المبحث هو توجيه الصنعة القولية إلى الأفضل، حيث عدّت السرقة وجه فني في العملية الإبداعية، فعمل الشاعر الآخذ يمثل جهداً فنياً سواء نجح في إخفاء ما أخذه أو أخفق في ذلك.

في هذا العنصر سنحاول التصدي لهذه الظاهرة من حيث أنها تمثل كما قلنا آنفا جهدا نقديا يهدف لصقل وتوجيه الطبع، سنتناول في هذا البحث أراء كل من: المبرد، ابن المعتز، ابن طباطبا، الآمدي، الصاحب بن عباد، الحاتمي، الجرجاني ، أبو هلال العسكري، ابن رشيق، عبد القاهر الجرجاني.

يعد **المبرد** (285 هـ) أوّل من تطرّق إلى هذه القضية بالدراسة التطبيقية وذلك في كتابه الكامل في اللّغة والأدب، حيث أخذ بعض النصوص الشعرية وحاول أن يجد أصل موردها ومن ذلك تحليله لنص إسماعيل بن القاسم:

«ياعجبا للنـــــّاس لو فـــــكروا وحاسبوا أنفســـــــــــهم أبصروا

وعبروا لدنيا إلى غيرهـــــــــا فإنّما الدنيـــــا لهم معبـــــــــر

الخير ممّا ليس يخفـــــــى هوالـــ معروف والشـــــر هو المنكـــــر

والموعد المـــوت، ومـــــــا بعده الحشر فذاك الموعـــد الأكبـــــــر

لا فخـــر إلاّ فخـــــــر أهل التقـــى غدا إذا ضمّـــهم محشـــــــــــر

ليعلمـــّن النـــّاس أنّ التقـــــــــى والبركانا خير ما يذخـــــــــــر

عجيب الإنسان في فخـــــــــــره وهو غدا في قبره يقبـــــــــــر

ما بال من أولـــه نطفـــــــــــة وجيـــــفة آخره، يفخـــــــــــر

أصبح لا يملك تقديـــــــــــم ما يرجـــــو ولا تأخير ما يحـــــذر»[1]

[1] - المبرد، الكامل في اللّغة والأدب، مكتبة المصطفى، ص 216.

والملاحظ أنّه حلّل كل بيت على حدى، وأرجع البيت الأوّل إلى مقولة مشهورة لدى العرب، **«الفكرة مرآة تريك حسنك وقبحك، ومن قول لقمان لابنه: يا بني لعاقل أن يخلي نفسه من أربعة أوقات: فوقت فيها يناجي ربّه، ووقت يكسب فيه لمعاشه، ووقت يخلي نفسه يخلى فيه بين نفسه وبين لذّتها ليستعين بذلك على سائر الأوقات، وقوله:**

وعبروا لدنيا إلى غيرهـــــا فإنّما الدنيـــــــا لهم معبــر

مأخوذ من قول الحسن: اجعل الدنيا كالقنطرة تجوز عليها ولا تعمرها(....) وقوله:

ما بال من أوله نطفـــــــة وجيـــــفة آخره، يفخـــــــر

مأخوذ منقول عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه «وما ابن آدم والفخر إنّما أوّله نطفة، آخره جيفة، لا يرزق نفسه ولا يدفع حتفه»[1]

وقد اشترط المبرد على الشاعر أن يبذل جهداً في الأخذ والسرقة خاصة إن كانت المعاني مشهورة ومنتمية إلى التراث الإنساني، إذ يجب أن يتناول ما أخذه **«أقرب تناول" ويسرق "أخفى سرقة»[2]**

إلى جانب المبرد نجد ناقدا آخر قد تعرض للقضية بالدراسة، ويتمثل هذا الناقد في **ابن المعتز** وذلك في كتابه **"طبقات الشعراء"** إذ يرى أنّه على الشاعر الذي يريد أن يأخذ أن يضيف إلى ما أخذه إضافة تكسبه نوعا من الخصوصية التي تمنح الشاعر بعد ذلك حق نسبته إليه وفي هذا الإطار يقول: **«ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأوّل، أو يسنح له بذلك معنى يفصح له ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه»[3]** إذ لا يكتفي الشاعر بالأخذ فقط، بل عليه أن يطوّر ما أخذه ليكون أخذاً ايجابيا.

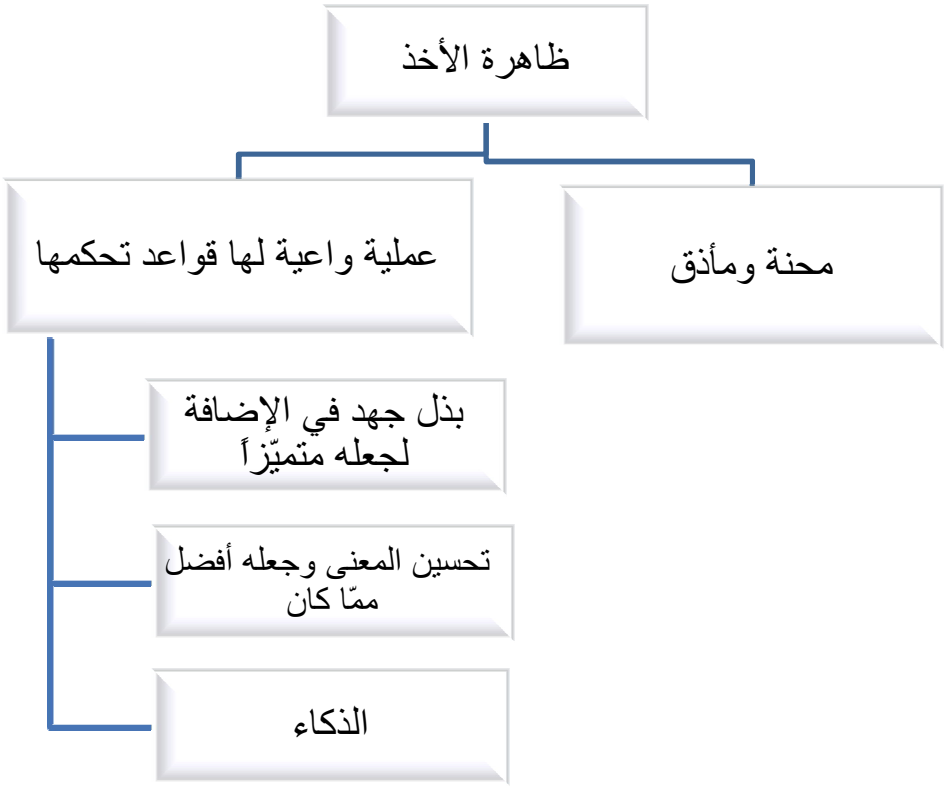
---

[1] - المصدر نفسه، ص 217.

[2] - حسين البندارى، الصنعة الفنية في التراث النقدي، ط1،الحضارة العربية،القاهرة، 2000، ص88.

[3] - ابن المعتز، الطبقات، مكتبة المصطفى، ص27.

غير أنّ ابن المعتز لم يقدم طريقة الأخذ الايجابي واكتفى فقط بالتنبيه إلى ضرورة التجاوز والإخفاء، والذي نوّه وأرشد ووضع توجهات تساعد الشاعر في ممارسته للصناعة القولية في ميدان الأخذ هو **ابن طباطبا العلوي** في كتابه "**عيار الشعر**" إذ تناول القضية من زاويتين كما يوضحه هذا المخطط:



فالأخذ يكون محنة ومأذق إذ حصرها في كون الشعراء القدامى قد أحاطوا بجّل المعاني، ونسجوها وفق شاكلة بديعة متفردة، ولم يبق للشعراء الآن سوى محاولة تجاوز هذه المعاني بالإضافة إليها، وإلاّ كانت جلّ أعمالهم وأشعارهم مجرد تقليد محاكاة لا طائل منها، «**والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشّد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاّبة ساحرة، فإن أتوا بها يقصر عن معاني أولائك، ولا يربى عليها، ولم يتلق بالقبول،**

وكان كالمطروح المملول»[1] ومن جهة أخرى تناول ابن طباطبا هذا الموضوع من حيث هو صنعة يجب تعلّمها، وفي هذا الشأن قدّم مجموعة من الإرشادات:

-أن يضيف بطريقة تجعله يتميّز عن سابقيه، ولهذا عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً، فلا يكفي أن يعيد تلك المعاني المستهلكة بألفاظ مخالفة وأوزان مغايرة أيضا، ولهذا نراه يوجه الشاعر: «**لا يغير على معاني الشعر، فيودعها شعره ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان ممّا يستر سرقته أو يوجب له فضيلة»**[2] والنجاح في هذه العملية يمنح له شرعية امتلاك العمل الشعري.

- اجتهاد الشاعر في توظيف المعنى المطروق والمتداول توظيفا فنياً،**«وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وحسنه فيه»**[3] أي تحسين المعنى وجعله أفضل ممّا كان عليه سابقا.

- قدّم ابن طباطبا وسيلة أخرى تمكن الشاعر من إخفاء الأخذ، وتتمثل هذه الأخيرة في استخدام الذكاء**«ويحتاج من سلك هذه السبل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنّه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وان وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف إنسان، وان وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة. فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليه فيها، إذا وجد المعنى اللّطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً، كان أخفى وأحسن، ويكون في ذلك كالصّانع الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا**

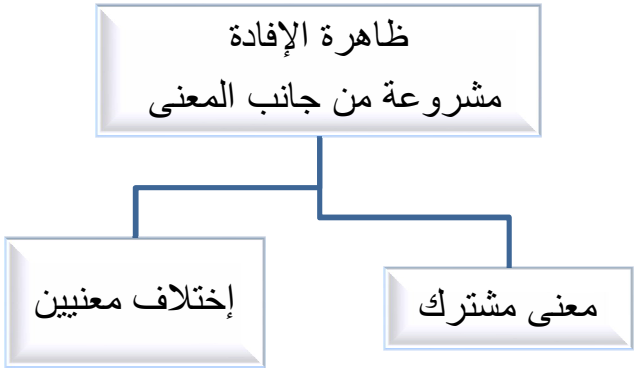
[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15.

[2] - المصدر نفسه، ص 16.

[3] - المصدر نفسه، ص 79.

عليه، وكالصبّاغ الّذي صبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»[1].فمثلاً يمكن أخذ المعاني المطروقة في غرض الرّثاء واستخدامها في غرض المدح، كما يمكن أخذ المعاني المتداولة في الغزل مثلاً واستخدامها في الهجاء...الخ، وهذا يعتمد على القدرة التخيلية لدى الشاعر، وبهذه الطريقة تكون له أحقية نسب العمل الشعري إليه.

كما **عالج الآمدي** ظاهرة السرقات من جهة الإفادة، وطمح لبناء نظرية في هذا الشأن، وله فيها أراء جد قيّمة، إذ يعتبر أنّ هذه الظاهرة مشروعة شريطة أن تكون من جهة المعاني، ضف إلى هذا فالشاعر أن يستعمل المعنى على وجهين، إذ كان معنى مشترك، أو معنيين مختلفين، فلا يحاسب الشاعر على أخذه للمعنى المشترك بين النّاس أمّا الوجه الثاني وهو اختلاف المعنيين أي المعنى الأصلي والمعنى المستحدث، أي القياس على المعنى الأوّل لإنتاج معناً ثان جديد، ولا يعد الآمدي هذا النوع من الأخذ سرقة إنّما يضعه في خانة الاتفاق.



وهذا المخطط الذي أوردناه يحدد المعالم الكبرى التي بنى الآمدي وفقها نظريته في الأخذ والإفادة، إذ يعطي مشروعية الإفادة من المعاني السابقة ولا يعدها ضمن السرقات إذ يقول: **«والسرقة إنّما هي في البديع المخترع الذي يختص بالشاعر، لا في المعاني المشتركة بين النّاس، التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم**

[1] - المصدر نفسه، ص 80.

ومحاوراتهم ممّا ترتفع الظّنة فيه عن الذي يريده أن يقال إنّه أخذه من غيره»[1]وفي هذا الإطار يورد أمثلة عن البحتري وأبي تمام وينفي عنهما السرقة، «**فقد عد لأبي تمام 120 بيتا أخذ معانيها عن الشعراء ثم ناقش ابن أبي طاهر في ما عدّه من سرقات أبي تمام فصحح له 31 بيتا أيّده في أنّها مسروقة، وردّ ممّا عدّه ابن أبي طاهر خمسة عشر بيتا فكأنّ كلّ ما أخذه أبو تمام غيره 151 معنى، على حسب هذا الإحصاء... وللآمدي موقف خاص من قضية السرقة، فهو على تتبعه لها، يحسّ أنّها ليست من العيوب»**[2] وقد نبعت هذه الرؤية من المقاييس التي ارتضاها لنظريته، فما جرى على الألسن وشاع لا يعد سرقة، وكذلك الاتفاق في اللّفظ لا يعد سرقة أيضا غير أنّ المشكل يكمن في تتبع صيرورة هذه المعاني.

كان **لابن رشيق** السبق في ابتكار بعض المصطلحات أثناء تناوله لقضية السرقات،إذ عدّد أنواع السرقة، وحددها بدقة، وهذا عائد إلى ثقافته الموسوعية، إذ يرى أنّ السرقة على درجات متفاوتة، وتوصّل إلى وضع ستة عشر مصطلحا: الاصراف الانتحال، الإغارة، والغصب، والمرافدة، الاهتدام، النظر والملاحظة، الإلمام، الاختلاس والموازنة، والعكس، الموارده، الالتقاط، والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجدود، وسوء الإتباع.

رغم كثرة هذه المصطلحات وتعدد تفريعاتها، إلاّ أنّنا سنحاول تناول كل واحد منها على حدى:

- الاصطراف عند ابن رشيق هو أن «**يعجب ببيت من الشعر ويصرفه لنفسه»**[3] ويقع على وجهين: جزئي يسمى الاجتذاب، وكلي ويسمى الانتحال، وينقسم الاصطراف إلى ثمانية أقسام:
- المرافدة: يطلق عليه ايضاً السترفاد وهو أخذ الشعر هبة.

---

[1]- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق محمد محي الدّين عبد الحميد، ص326 .

[2] - احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 176، 177.

2- ابن رشيق، العمدة الجزء 02، ص 281.

- الاهتدام: يطلق عليه ايضا النّسخ، السرقة فيما دون البيت[1]
- الموازنة: الاكتفاء بأخذ بنية الكلام
- العكس: أخذ الكلام ووضع مكان كل كلمة ضدّها
- الموارِدة": التقاء قول شاعرين دون أن يحتكا أو يعرف الواحد منهما بقول الآخر ويشترط أن يكونا في عصر واحد.
- الألتقاط والتلفيق: يسمى أيضا الاجتذاب أو التركيب الأخذ من عدّة أبيات وتأليف بيت.
- النظر والملاحظة: إذا خفي الأخذ وتساوى المعنيان دون اللّفظ.
- الإختلاس: هو تحويل المعنى من غرض النسيب إلى المديح.
- الإغارة و الغصب: أخذ الشعر عنوة.
- كشف المعنى: «**فنحو قول امرئ القيس:**

نمش بالأعراف الجياد أكفانا إذا نحن قمنا عن شوا ء مضهب

وقال عبدة بن الطيّب بعده:

ثمّة قمنا إلى جرد مسومـــــة أعرافهن لأيديــنا منادي ـــــــل»[2]

والغرض من هذه الدّراسة المدققة التي قدّمها ابن رشيق عن السرقات هو تقديم سند معرفي يتكأ عله المتعلم في قرض الشعر «**سأورد عليك ممّا رويته أو تؤدى إلى فهمه لكل واحد من هذه الألقاب مثالاً يعرفه العالم، ويقتدي به المتعلم، إن شاء الله تعالى**»[3]ضف إلى هذا أشار إلى أنّ أجّل السرقات نظم النثر وحل الشعر «**فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق**»[4] فقد أورد العديد من الأمثلة في هذا الشأن.

والمخطط التالي يوضح تفريعات مصطلح السرقة عند ابن رشيق:

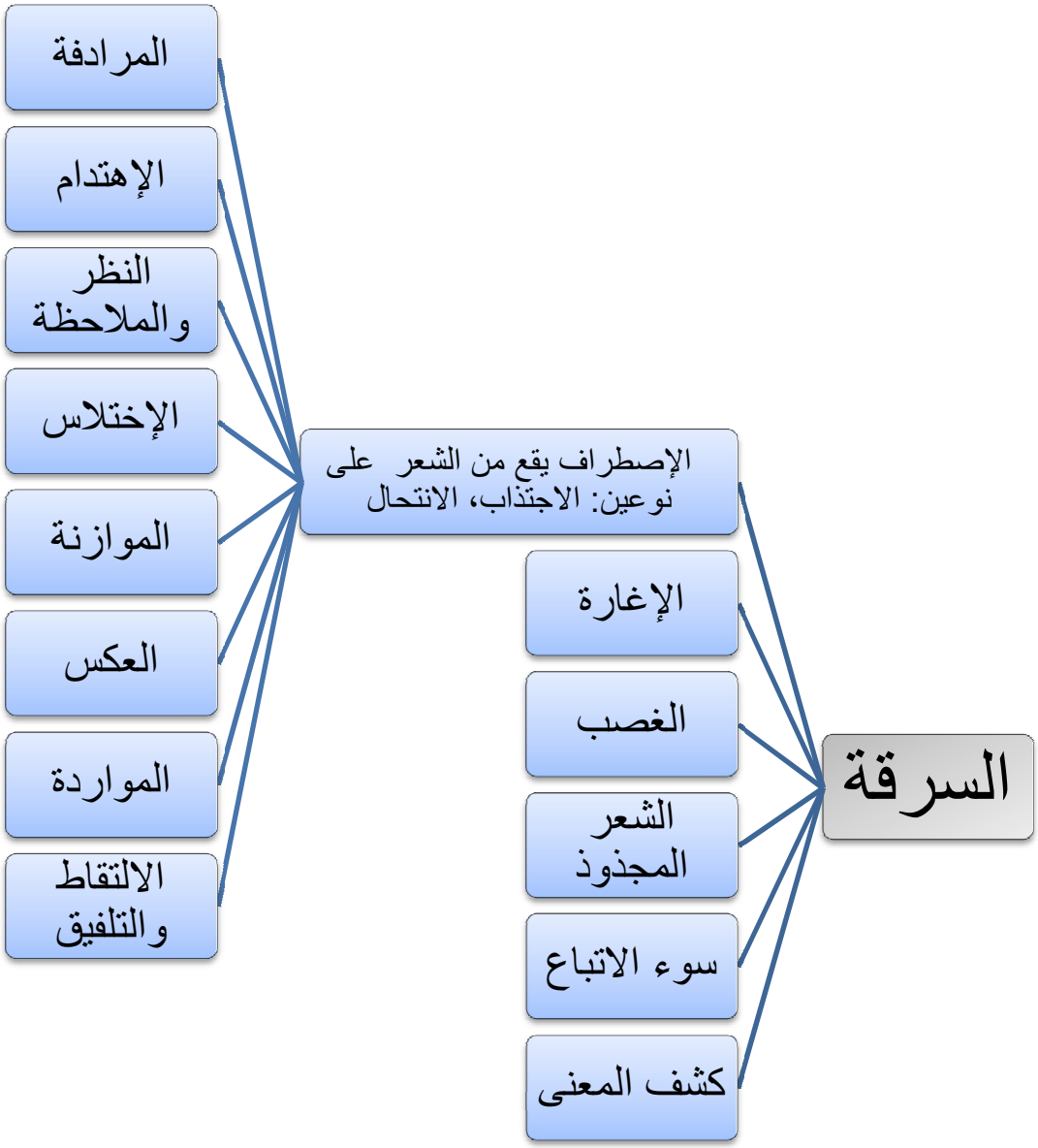
---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، الجزء 02، ص 281.

[2] - المصدر نفسه، ج02، 290.

[3]- المصدر نفسه، ج02، ص 282.

[4]- المصدر نفسه، ج02، ص 294.



يوافق ابن رشيق سابقيه فيما ذهبوا إليه في باب السرقة إذ يقول : **من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً، فإن غيّر بعض اللّفظ كان سالخاً، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه»**[1] الظاهر أنّ ابن رشيق ليس ضدّ الأخذ

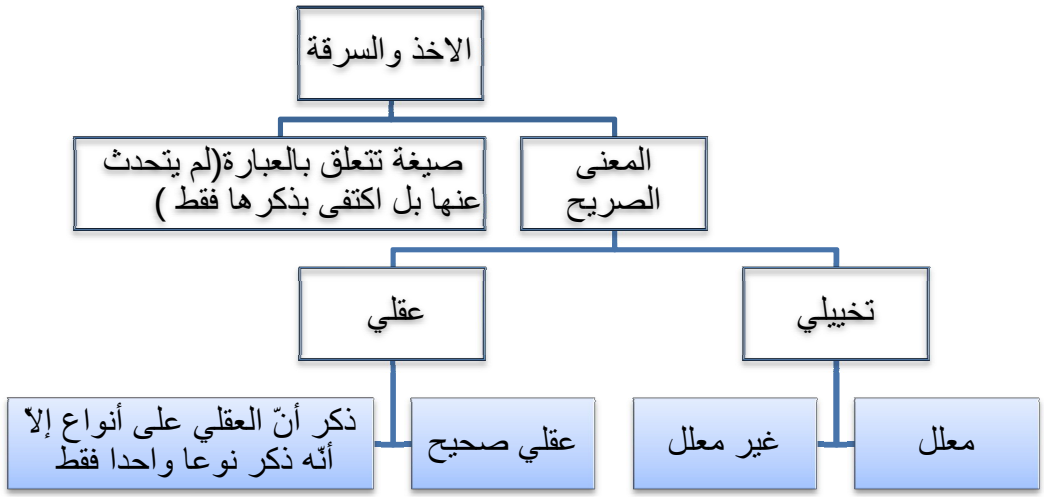
[1] - المصدر نفسه، ج02 ، ص 181.

والسرقة إنّما على الشاعر الحذق أثناء القيام بهذه العملية، ومصطلح الحذق يشير إلى مفهوم الصناعة، إذ أنّ السرقة صناعة يجب تعلمها وإتقانها.

يعد **عبد القاهر الجرجاني** أشهر من عالج قضية السرقات الشعرية في القرن الخامس، إذ اعتبر الأخذ الفني عنصرا لا يتجزأ من صنعة الشعر، وقد أفرد له قسما في كتابه **"أسرار البلاغة"**، والملاحظ أن طريقة معالجة الجرجاني لهذه القضية تختلف كل الاختلاف عن سابقيه فلم يحاول النظر إلى القضية من زاوية التأثير والتأثر وكذا إثبات أصالة شاعر عن شاعر آخر إنما حاول إعطاء وجها آخر للقضية والبحث خباياها ودقائقها وذلك محاولة منه تفسيرها بطريقة علمية.

أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن الحكم بأن شاعرا ما سرق أو أخذ من غيره فهذا لا يخلو من أن يكون في أمرين اثنين: المعني صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة وأشار إلى أنه سيبدأ الحديث عن المعاني إلا أنه لم يتحدث عن العبارة في الأسرار رغم أهميتها كما يظهر ذلك حين أشار إليها في بداية هذا القسم.

والمخطط التالي يبين الخطوط العريضة التي تناولها عبد القاهر الجرجاني:



القسم العقلي: وهو الذي يمكن الحكم عليه بالصحة والخطأ.

إذا تنقسم المعاني حسب الجرجاني إلى قسمين: عقلي وتخييلي وكل منهما ينقسم بدوره إلى أنواع:

العقلي على أنواع:

- عقلي صحيح: معان يشترك فيها العقلاء و الحكماء وهو معنا صريح يشهد له العقل بااصحة مثلا قوله عليه الصلاة والسلام: **«جبلت القلوب على حب من أحسن إليها"**[1] وهذا الكلام نجد له أصل في كل لسان ولغة.

القسم الخييلي: وهو الذي لايمكن الحكم عليه بالصحة والخطأ وهو على درجات فمنه المعلل وغير المعلل فالأول ما أعطي له وجها من وجوه الحقيقة حتى صار شبيها بها والثاني ما يبدوا أنه خيال بحت والشعر الذي يعتمد التخييل الغير المعلل يعتمد على الاتساع والتخييل ويحتاج إلي التأويل:

1- التخييلي المعلل: للمزيد من التفصيل يورد الجرجاني العديد من الأمثلة .

الشـــيب كره وكره أن يفارقنـــي أعجب بشيء على البغضاء مودود

إن المعني كما يظهر صدق وحقيقة فالإنسان يكره أن يدركه الشيب إلا أنه في ذات الوقت يكره أن يفارقه لان فراقه يعني فراق الحياة **«الكراهية والشيب لاحقة للشيب على الحقيقة ،فأما كونه مرادا مودودا فمتخيل فيه وليس بالحق والصدق، بل المودود الحيلة والبقاء»**[2]

وفي حديث الجرجاني عن الجانب التخييلي يتحدث عن الرؤية السائدة في قولهم **"أعذب الشعر أكذبه"** وقال أن الكذب لا يقصد به المعني السلبي إنما فقط المغالات أما قولهم **"أعذب الشعر أصدقه"** فيجـــوز أن يكون ما وافق مبادئ العقل، ويقصي عبد القاهر الاستعارة من ميدان التخييل ذلك أنها على سبيل المشابهة وإثبات

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 246.

2- المصدر نفسه، ص: 248.

التشبيه، مثلا: قوله عليه الصلاة والسلام:"**المؤمن مرآة المؤمن**" لم يقصد معنا تخييليا إنما أراد به الشبه المعقول بين أن ينظر المرء إلى المرآة ويري نفسه وبذلك يحسن منظره ويخفي عيوبه وكذا كون المؤمن الناصح هو من يري أخاه المؤمن الحسن من القبح والخير من الشر فمن خلال الغير نعرف ذواتنا، والشبه في هذا المثال يكمن في الوظيفة.

والتخييل حسب الجرجاني هو رغبة الشاعر أن يثبت أمرا غير ثابت أصلا ويقول قولا غير صادق، أما الاستعارة فإنها كالكلام المحذوف يراد بها إثبات شيء عقلي صحيح.

يعلل عبد القاهر التشابه أو التقاطع الحاصل بين شاعرين في شعرهما كون أن بعض الناس يتجهون إلي نفي أشياء مشهورة عن طريق العادات والطباع ويعطي لنا أمثلة ومنها:**«وهو أن يكون للمعني من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون العلة المعروفة ويضع له علة أخرى، مثاله قول المتنبي:**

ما به قتل أعاديه ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب»[1]

إن المتعارف عليه أن الرجل إذا قتل أعدائه فذلك لرغبة منه في هلاكهم وكذا إبعادهم عنه وقد ادعى المتنبي أن العلة في القتل خلاف ذلك.

ثم يعود للحديث عن التخييل بغير تعليل وهو استعارة الصفة المحسوسة من صفات الأشياء للأوصاف المعقولة.

قامـــت تظللني من الشمس نفس أعز علي من نفسي

قامت تظللني من عجـــــب شمس تظللني من الشمس[2]

في فصل آخر تحدث أيضا عن الاتفاق الذي يمكن أن يحدث بين شاعرين وأخذ يعلل ذلك، بين أنه إذا حدث اتفاق فإن ذلك راجع إلي:

1-المصدر نفسه، ص: 272.

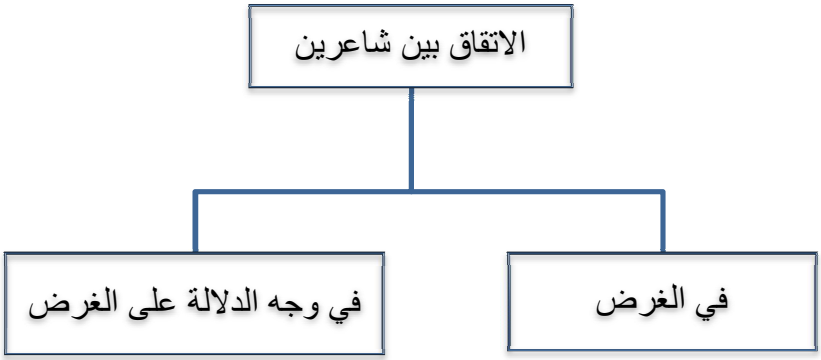
2- المصدر نفسه، ص: 278.

- الغرض

- وجه الدلالة (على الغرض): ومنه التشبيه وذكر هيئات تدل علي صفة(الكناية).

أما الاتفاق في عموم الغرض فلا يدخل في السرقة والاستمداد والاستعانة، أما الاتفاق في وجه الدلالة فيجب أن ننظر إذا كان مما يشترك فيه عامة الناس وهو مشهور فليس سرقة أما ما عدا ذلك فهو سرقة.

وهذا مخطط توضيحي لما ذهب إليه الجاحظ في جانب الاتفاق بين شاعرين:



الجديد الذي أتى به الجرجاني تمثل في أنه لم يحاول إثبات تقدم شاعر على آخر، بل طمح إلى الكشف عن السر الذي يجعل الاتفاق واردا أو بعبارة أخري حاول تعليل هذه الظاهرة ويمكن القول أن الجرجاني كان له السبق في هذا المضمار إذ أن ما قاله في هذا الشأن يتماس مع النظرية التناصية الحديثة التي تبلورت في الغرب في العقد السادس من هذا القرن، على يد كل من جوليا كرستيفا وميخائيل باختين.

إذا ما أمعنا النظر في كيفية تحليل الجرجاني وجدناه يقترب كثيرا مفهوم التأكيد والنفي لدى جوليا كرستيفا أثناء حديثها عن النص باعتباره كتابة- قراءة، هدم- بناء، تأكيد ونفي، وبالتحديد في هذه الثنائية الأخيرة **«وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ويضع له علة أخرى»**[1]فكما يتضح جليا أن عبد القاهر

1- المصدر نفسه، ص:272.

الجرجاني يخرج هذا النوع من السرقة إلى دائرة التناص، طبعا دون إيراد هذا المصطلح مع أنه وصف هذه العملية بالاتفاق.

3/- الصناعة وعمود الشعر:

يعد عمود الشعر من المفاهيم الشائعة والتي نالت رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية، إذ يمثل لب النظرية النقدية العربية القديمة، وهو عبارة عن تقصي إبداع الشعر وقوامه ومادته، وقد تمثل عمود الشعر بصورة واضحة عند ثلاثة نقاد وهم كالتوالي: الآمدي في كتاب الموازنة، القاضي الجرجاني في الوساطة، المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة.

ورد مصطلح عمود الشعر أوّل مرة مع الناقد الآمدي، فهو أوّل من أسس لهذا المصطلح، وقد ورد متواترا في كتابه الموازنة وظهر على لسان الآمدي في قوله: **«البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، على مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»**[1] والملاحظ أن عمود الشعر قد استنبط من نموذج الشعر الجاهلي.

يشير المفهوم الاصطلاحي لعمود الشعر إلى الاتصال المباشر بدراسة أعماق النص، يقر بآليات صناعة النص وأدواته، وقد استنبط هذا العمود من مفهوم الشعر الجاهلي، لذا يمكن القول أنّه لم يكن قانوناً تعسفياً على الإبداع إنّما كانت بدايات استخراجه محاولة لهيكلة العملية الإبداعية، وهو حديث عن قوام الشعر وروابطه الداخلية التي جعلت منه شعراً.

3/1: القاضي الجرجاني وعمود الشعر:

في ظل احتدام الصراع بين أنصار القديم والحديث أنشأ القاضي الجرجاني كتاب "**الوساطة بين المتنبي وخصومه**"، حاول أن يقف موقفا وسطا بين المتنبي وخصومه، بين أنصار القديم والحديث، أودع فيه مواقفه النقدية إزاء هذه القضية، إذ اعتبر الطبع أساس عمود الإبداع الشعري، وبعد أن أورد العديد من الأمثلة عن أشعار مدرسة الطبع وأخرى عن مدرسة الصنعة، فضّل الشعر المطبوع على الشعر المصنوع.

[1] - الآمدي، الموازنة، ص11.

وفي تقديمه للكتاب يعرض رأيه حول أنصار المتنبي وخصومه إذ يقول: **«وما زلت أرى أهل الأدب –منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم ووصلتني العناية بيني وبينهم- في أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويكرر، ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من يتنقصه بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر ببيت مختل النظام، أونبّه على لفظ قاصر عن التمام التزم من نصرة خطئه وتحسين زلـــله ما يزيله عن موقف المعتذر ويتجاوز به مقام المنتصر، أو عائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بوأه إيّاها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه"**[1]نلحظ أنّ الجرجاني يقر ويقول بمغالات كلا الطرفين في إصدار الأحكام، فلم يبرحوا الذاتية في أحكامهم النقدية، وفي هذا الشأن عقد فصلا تحدث فيه عن شعر أبي تمام ووسمه بالمحدث صاحب الصنعة وفيه يقول: «**لم يتمكن من بعض ما يرومه إلاّ بأشد التكلف وأتم تصنع مع التكلف المقت وللنفس عن التصنّع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلّة حلاوة، وذهاب الرونق واخلاق الديباجة وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام، فإنّه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه توعير اللّفظ وتبجح في غير موضع»**[2] غير أنّ الجرجاني أشار إلى تفاوت شعر أبي تمام فمنه ما ورد في حلة راقية ومنه ما ورد بمعنى بديع، كما أشار إلى أنّه لا يستهجن شعر أبي تمام وإنّما قاده موازنته إلى تفضيل الشعر المطبوع على الشعر المصنوع، واستنادا إلى هذه الموازنة حدد خمسة عناصر لعمود الشعر:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللّفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، 11.

[2] -المصدر نفسه، ص22.

- المقاربة في التشبيه.
- غزارة البديهة.

حددت هذه النظرية مقومات عناصر الشعر إذ يمكن تقسيمها إلى عناصر تكوينية، عناصر جمالية[1]، عناصر إنتاجية ولم يكن تبلور هذه العناصر بمحض الصدفة إنّما كان نتاج ترسبات قرون غدت تقليدا متوارثا.

أ- *العناصر التكوينية*: يعد شرف المعنى من بين العناصر التكوينية التي بجب أن يتوفر عليه الشعر، وهو:

- سمو المعنى ولياقته بمقتضى الحال.
- صحة المعنى؛ فهو مراعاة الصحة المنطقية في القول وكلا العنصران مترابطان أيما ترابط، فلا يمكن تصور كلام شريف المعنى مناف للصدق.
- جزالة اللّفظ: الجزالة صفة تغلب على متانة وقوة الأسلوب، ولا يكون ذلك إلاّ بالابتعاد عن الألفاظ البدوية والسوقية.
- استقامة المعنى: يكمن في الابتعاد ع كل أنوال الحشو، والدقة في المعنى بحيث يكون سهلا ومفيدا، كما يجب أن يكون اللّفظ مطابقا للأوزان الصرفية المتعارف عليها، واستقامة المعنى تختص أساسا في الوظيفة التى يؤديها في هذا النظام .

ب-*العناصر الجمالية*: وتنطوي على عنصران؛ الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، وعليه يجب أن يكون الوصف دقيقا بحيث يقرب الصورة للقارئ، أمّا المقاربة في التشبيه وذلك بتجنب المغالاة والإفراط.

ج-العناصر الإنتاجية: تتمثل هذه العناصر في غزارة البديهة والفرادة، أمّا العنصر الأوّل فيمثل وفرة الإنتاج الجيّد إذ تدل على سرعة استجابة الشاعر للمؤثرات الخارجية، أمّا الفرادة فتكمن في الابتكار والإتيان بالجديد.

[1] - محي الدين صبحي، نظريات العرب في الشعريات حتى القرن السادس الهجري، مجلة التراث، العدد الرابع، اتحاد الكتاب العرب، مارس،1981، ص 55، 56.

يرى القاضي الجرجاني أنّ الشعر يساير العصر، إذ يتطور بتطور الزمن، ويتأثر بالبيئة التي ينشأ فيها، وعلى هذا فمن الحتمي أن يأتي الشعر القديم مختلفا عن الشعر المحدث، ولهذا فإنّه لا يطلب من المولدين أن يقتفوا أثر القدماء في الصناعة القولية، فلهم صورهم الخاصة بهم وتشبيهاتهم الملائمة للعصر الذي يعيشون فيه، فلكل عصر ظروفه الخاصة التي تأثر بدورها على طبيعة ونوعية الشعر، وشعر المحدثين يميل إلى السهولة ويبتعد عن البداوة والغرابة، وبهذا يأتي الشعر صادقا مطبوعا، أما محاولة الشاعر المحدث تقليد الأقدمين فيعرض شعره إلى التشتت وعدم تعبيره عن روح العصر وهذا عبارة عن كلف، وهو سمة تنفر الناس.

2/3: الآمدي وعمود الشعر:

ألف الآمدي كتابه في فترة احتدم الصراع فيها بين أبي تمام والبحتري، هذا الصراح الذي يحمل جذورا اجتماعية ثقافية، فقد كانت بيئة القرن الرابع الهجري بيئة احتدام الصراعات السياسية ، في هذا الوسط انقسم الناس إلى أنصار البحتري وأنصار أبي تمام، بمعنى أنصار الطبع وأنصار الصناعة، وعمود الشعر إما كامن في هذا أو ذاك و«**الآمدي حين أقام موازنته بين أبي تمام والبحتري أقامها على أساس عمود الشعر واتخذ من البحتري مثالاً للمحافظين عليه، ومن أبي تمام مثالا للمفارقين له**»[1]فقد أشار أنصار البحتري أنّ شعره صحيح السبك، حسن الدباجة ولا يحتوي على الرداءة، فمن فضّل البحتري شرّع ذلك بالنظر إلى وضوح عباراته، وقرب أخذه، وحسن التخلص وحلاوة اللّفظ، وهذا مذهب الشعراء الطبوعين، أمّا من فضّل أبا تمام فذلك لسمات شعره، من غموض ودقّة في المعاني، وما تحتاجه من إعمال عقل وكد لفهمها، وهذا مذهب أصحاب الصنعة الذين يتوجهون وجهة فلسفية متعمقة ودقيقة، فأبو تمام فارق صنيع أجداده وخالفه ولذلك وصف بصاحب الصنعة، والصنعة هاهنا تتخذ مفهوم الإغراب والإفراط في استخدام البديع والخروج عن مذهب الأولين في القول

[1] - طه مصطفى أبو كريشة، **النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث**، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1997، ص 127.

الشعري، بينما وصف البحتري بالمطبوع نظرا لالتزامه بمذهب القدامى من الشعراء، إذ حافظ على عمود الشعر المتطلب إخفاء الصنعة.

ينبني عمود الشعر عند الآمدي وفق خمسة أسس وهي: حلاوة اللّفظ، حسن التخلص، مواضع الكلم، صحة العبارة، وقرب المأتى، وما فارق هذا العمود عدّ خروجا عن الشعر العربي المطبوع.

-***حلاوة اللفظ:***المقصود به أن يحمل اللّفظ في طياته الحسن وقواعد الاستحسان، ومن ذلك اتفاقه مع الغرض الشعري المقصود، فلا تستحسن ألفاظ الهجاء في الرّثاء مثلاً، لذا يجب أن تكون الألفاظ ملائمة للمعنى المراد وخادمة للغرض الشعري المنشود، ومن هذا يأتي القول بمطابقة الحال لمقتضى الحال، أي وضع الألفاظ في مواضعها المناسبة لها، وعليه يجب أن تأتي الألفاظ والمعاني ومقتضى الحال متجانسة وذلك بتوظيف مختلف الآليات من استعارة وكناية ومجاز، كما يجب أن يأتي النص على درجة عليا من التناغم في الألفاظ والتي بدورها تخضع لشروط من ائتلاف بين الألفاظ وتوافق بين الأصوات، ويتضح لنا أنّ الآمدي ينظر إلى النّص الشعري باعتباره كلا متكاملاً، والحلاوة تقع في تلك الأجزاء المتضامة، ليجد المبدع والمتلقي تلك الحلاوة من ذلك الكل المتآلف، والحسن والحلاوة هنا مرتبطة باللّفظ وما ينبغي له من شروط، إذ تظهر هذه الشروط في قوانين الفصاحة[1]

-***حسن التخلص:*** يقصد بحسن التخلص هنا؛ القدرة على الانتقال من معنى إلى آخر دون أن يحس القارئ بأي شرخ في المعنى، أو الانتقال غرض إلى آخر دون أن يعرض القصيدة لأي خلل « **فالشّاعر المطبوع يتخلص في بناء قصيدته من معنى إلى المعنى الذي يقتضيه وصولا إلى الغرض أو القصد الذي بنيت لأجله القصيدة بطرائق شتى لا تكسر فكرة استواء النّص أو توازنه القائم على طبيعة منهجه الإبداعي»**[2] فذكاء الشاعر وبراعته تظهر في حسن التخلص والانتقال من معنى إلى آخر دون إحداث أي زعزعة للقصيدة.

[1] - ينظر:عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص 95- 100.

[2] - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص 101.

-مواضع الكلم: يتحدد هذا العنصر في حسن اختيار التراكيب النحوية للكلام ليؤدي المعنى المنشود، كما يفيد تناسب الكلام للمواقف المعبّر عنها وما يتطلبه المقام بمواضع الكلم، وهي **«دلالة على العلامات النسبية بين الكلام والكلام، والكلام والنص والكلام والأحوال النفسية والحسية الموجبة له»**[1] ومن هنا تتحدد أهمية مراعاة مواضع الكلم في تبليغ الرّسالة المنشودة.

- صحة العبارة: ترتبط صحة العبارة بالسياق الذي ترد فيه، فيجب أن تكون خالية من أي شائبة لغوية أو نحوية أو صرفية من شأنها أن تؤدي إلى الإخلال بالمعنى المراد، **«ولا يراد بصحة العبارة صيغتها دون معناها»**[2]فأي خلل في العبارات يؤدي إلى خلل عام في النّص ككل.

- قرب المأتى: هو أن يأخذ الشاعر وقت إبداع شعره ويستغل غزارة طبعه، فلا يقوم الشاعر بكدّ خاطره والتعسّف عليه، إنّما عليه نسج شعره من غير تكلّف ولا إرهاق للنّفس، بمعنى أن يستغل قرب التجربة الشعرية من طبعه و**«لعّل قرب المأتى يتناول اتخاذ الشاعر مذهب الطبع مذهبا لأنّه أخذ بالأقرب إلى الموهبة التي هي في طاقتها الإبداعية استعداد فطري لقول الشعر يزكيه من يزكيه ويدسيه من يدسيه»**[3]وهذا المذهب يدعو لمسايرة الطبع وترك التكلّف.

3/3: المرزوقي وعمود الشعر:

تبدت لنا سعة فكر كل من الآمدي والقاضي الجرجاني، ومدى براعتهما في استنباط أحكام نظام الشعر، فقد فتحا باب البحث على مصرعيه لمن أراد التنقيب والبحث واستكمال عمود الشعر ورسم منهاج العرب في القول الشعري، وحفظ هذا المقدس من الاندثار والضياع، على هذا نجد المرزوقي في تحديده لعناصر عمود الشعر قد استند إلى العناصر التي عدّها كل من الآمدي والقاضي الجرجاني.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 107.

[2] - المرجع نفسه ، ص 109.

[3] - المرجع نفسه ، ص 112.

يحدد المرزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة عمود الشعر لتمييز تليد الصنعة من طريفها، وقديم نظام قرض الشعر من حديثه، وأيضا لتحديد الفرق بين المطبوع والمصنوع، وقد استند إلى العناصر التي عدّها الآمدي ووضحها الجرجاني وهي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللّفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه

ولم يكتف بهذا بل زاد ثلاثة عناصر أخرى وهي كالآتي:

- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللّفظ وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.[1]

وهذا ما وضّحه المرزوقي في حديثه عن مذهب العرب «**كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته والإصابة في الوصف -ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرة الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر لذيذ الوزن، ومناسة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار**»[2]فقد وضع صورة كاملة لعمود الشعر إذ حددها في سبعة عناصر تكون للنقاد المزان والفيصل في الحكم على جودة ورداءة الشعر.

1-شرف المعنى وجودته: يجب أن يُعرض المعنى على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فلا يجب أن يكون عاليا ولا منخفضا، فعللا الشاعر الاستقرار في مرتبة

[1]- ينظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص 404، 405.

[2] - أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الجبل، بيروت، ص 09.

وسطى بين الأمرين، فالمعاني آثار العقل لأنها قبل أن تتجسد كانت مادة ذهنية، ولهذا يجب أن تعرض على العقل السليم[1].

2-جزالة اللّفظ واستقامته: تعني جزالة اللّفظ إفادته في الموضع الذي سيق فيه، وكذا خصوبة الجانب الإيحائي ومناسبته للغرض الشعري الذي وضع فيه، والجزل على طبقات «**تتفرّق قوة وضعفاً وتوسطاً وفق الإغراض ومقتضى الأحوال**»[2]بينما تكون استقامة اللّفظ من قوانين اللّغة والنحو والبلاغة والفصاحة، ومطابقتها للأوزان المتعارف عليها، وقد حدد المرزوقي عيار اللّفظ، من قوانين اللّغة والنحو والبلاغة والفصاحة، ومطابقتهما للأوزان المتعارف عليها، وقد حدد المرزوقي عيار اللّفظ بالطبع والرّواية والاستعمال، فسلامة اللّفظ تعرف بهذه الثلاث.

3-الإصابة في الوصف: لا تكون الإصابة في الوصف إلاّ بذكاء المبدع وذلك لتمكنه من اختيار الصفات المناسبة للموقف والحالة التي يريد وصفها وكذا الغرض الذي يود الكتابة فيه، فالإصابة في الوصف «**عيار ذكاء الشاعر في اختياره الصفة التي تلصق، ولا تنفصل عما وضعت له، وأن معيارها عند المتلقى يكمن في ذكائه وحسن تمييزه الإصابة في الوصف أو ملاحظتها**»[3] وعلى هذا تكون الإصابة في الوصف ضرورية وركيزة من ركائز عمود الشعر.

4-المقاربة في التشبيه: ربما يلتبس الأمر على القارئ فيظن أنّ الإصابة في الوصف هي نفسها المقاربة في التشبيه، وأن المرزوقي وقع في التكرار، غير أنّنا إذا أمعنا النظر وجدنا فرقا دقيقاً في المصطلحين فهما متباينان على شيء من الاشتراك ولي في العموم، ففي العنصر الأوّل قصد إصابة الصفة من جهة مناسبة المشبه للمشبه به أو العكس، في حين قصد في العنصر الثاني "المقاربة في التشبيه" دلالة التشبيه

[1]-ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 11.

[2] - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص 157.

[3] - المرجع نفسه، ص 163.

فينبغي أن يشار إلى الصفة التي يقصدها التشبيه دون التصريح بها، وهذا الأمر مرتبط بالفطنة والذكاء، والقدرة على إيجاد العلاقات وكذا التأويل[1]

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن: وهو ترتيب الكلام وفق نظام اللّغة والنحو والصرف، ومراعاة السياق من مبدع ومخاطب ومتلقي، أي أنّ يهيكل الكلام ويصبح كلاً متكاملاً، إذ يبنى هذا النظام وفق وزن صرفي معيّن يساعد على صياغة الشعر وسبكه، فينسج الكلام وفق متطلبات الوزن، فالمرزوقي يتجه إلى النظرة الكلية التي تلحظ مواقع الجزئيات في بنية النص الشعري.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له: تناول المرزوقي الاستعارة من جهة طبيعتها في السبك الشعري باعتبارها عنصرا شعريا لا غنى عنه، ولم يتحدث عنها باعتبارها محسناً بلاغيا، فقد حاول أن يدرس هذا العنصر في البنية الشعرية وفي حركته العضوية، وقد أشار أنّ عيار الاستعارات يكمن في الذهن والفطنة، فإذا كان هناك فجوة بين المستعارمنه والمستعار له أو عدم التئام دلّ ذلك على قلّة فطنة الشاعر وخلوّ ذهنه من الوعي العميق لمكنونات الصورة الفنية[2]

7-***مشاكلة اللّفظ وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها:*** ولا يتأتى ذلك إلاّ بطول الدربة ودوام الممارسة، فالمشاكلة بين اللّفظ والمعنى تعني أن يكون اللّفظ من جنس المعنى شريفها لشريفها وسخيفهالسخيفها، وإذا تمت المشاكلة بينهما جاءت القافية مكملة لانسجامها فطرة وسجية، وبذلك يحصل التناغم والتلاحم، فلا نشعر بفرض القافية على الشعر إنما نحس بها وقد أتت طيّعت للّفظ والمعنى مع بعض.[3]

أراد المرزوقي اكتشاف عمود الشعر لتمييز الصنعة الشعرية فقد وصفها بصغتين: تليد الصنعة وطريفها، والصنع هاهنا مرادف العمل والمهارة والإتقان، و« **تليد الصنعة الشعرية تعني قديم الصنعة الشعرية وأصيلها القائم على الصدق والتفرّد... وطارف الصنعة يعنى اطباق الجفن على الجفن، والابتعاد عن بضعة معاني**

[1] - ينظر:عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه ص 167، 168.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 178- 180.

[3] - ينظر: عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص 183- 189.

السابق إلى حدود لم تكن لتلك المعاني»[1]، فقد أراد أن يبرز الخطوات التي يتبعها الشاعر في صناعة الشعر، والخروج عن إطار هذا العمود هو خروج عن المنهج السديد الذي ارتضاه القدامى من الشعراء، كما وضّح المرزوقي الآليات الصناعية التي يشتغل عليها الناقد للحكم على العمل الإبداعي، فكان الغرض والهدف الرئيس له هو تأسيس معايير نقدية خاصة بالشعر تسهم في الحفاظ عليه وعلى مكانته، إذ أنّ خصال عمود الشعر وأبوابه هي: **«أساس الشعر وقوامه، ومادته التي بها يكون الشعر شعراً، وبغيرها لا يكون شعراً، وهي أساس ترتيب الشعراء في طبقاتهم، وبمقدار نصيب كل شاعر من عناصر عمود الشعر يكون تقدمه أو تأخره بحسب حظه منه**[2]، بعد أن حدثنا المرزوقي عن عناصر عمود الشعر أشار إلى العملية الإبداعية وكيفية حدوثها، فقال أنّها تبدأ بالدافع لقول الشعر، فيتحرك القلب وتهتز الانفعالات ممّا ينشط قوى العقل، فهكذا تتضافر» **مكتسبات الشاعر من العلوم ولوازمها، متعاونة متحدة في حركتها وغايتها، فإذا تم ذلك كلّه أطلت تباشير النص الشعري»**[3] وعلى هذا فللعملية الإبداعية جانبان يسهمان في بناء النّص؛ جانب فطري يتمثل في الطبع، وجانب مكتسب يتمثل في الصنعة.

[1]- المرجع نفسه، ص 139، 140.

[2]- المرجع نفسه، ص 194.

[3]- المرجع نفسه، ص 211.

4/- الصناعة و الخصومة بين الطائيين:

ارتبط مصطلح الطبع والصناعة بظاهرة مثلها كل من أبي تمام والبحتري، إذ كان كل واحد منهما ممثلاً لمدرسة مناقضة للأخرى، ممّا خلّف أتباعاً وأنصاراً لكل مذهب، فقد شغلت هذه القضية عقول النقاد وأسالت الكثير من الحبر منذ القرن الثالث للهجرة وتواصل الأمر إلى غاية القرن الرابع أين برزت القضية بوضوح خاصة في مؤَلف **الآمدي "الموازنة"**، وكان لهذه القضية الأثر العميق في سير العملية الإبداعية وتحديد معالمها وأسسها، وهي خصومة فنية بين مذهبين متباينين في الشعر، مذهب أبي تمام المحدث ومذهب البحتري المحافظ المقلّد، وهذا الصراع في الأصل هو صراع بين الفكر المجدد والفكر المقلّد، وبهذا أصبح النقاد أمام نموذجين من الشعر، أحدهما يمثل القديم والآخر يمثل الجديد.

أفرزت هذه الخصومة العديد من القضايا أبرزها قضية التقليد والتجديد، الوضوح والغموض، الصدق والكذب، اللّفظ والمعنى، الطبع والصنعة، وهذه القضية الأخيرة هي التي سنتناولها بالدراسة والتحليل في هذا العنصر من البحث.

تتبّه خصوم أبي تمام إلى ما في شعره من تكلّف وصنعة، وما في شعر البحتري من طبع، ومن هذا المنطلق اتخذوا من هذه القضية ميداناً للنقاش، فأبو تمام قد خرج عن عمود الشعر لأن في شعره تكلّف وبذلك خرج إلى الصنعة، وأعابوا عليه إفراطه في البديع، غير أنّ «**النقاد القدماء لم يرفضوا الصنعة، لكنهم رفضوا الإغراق فيها. ولعلّ تنقيح الشعر الذي طالبوا الشعراء به، ما هو إلا صورة من صور الصنعة اللطيفة المحبّبة، التي رغبوا فيها**»[1] فقد ربط هؤلاء مفهوم الصنعة بالإفراط والمغلات في استخدام شتى أنواع البديع، حتى تغدو القصيدة مجرد زخرف خال من المعاني الهادفة.

[1]- وحيد صبحي كبّابة، الخصومة بين الطّائِيّيْن وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، 2007، ص 31

4-1 ابن المعتز:

كان لابن المعتز موقف نقدي لا يمكن تجاهله إزاء أبي تمام حيث مرّ موقفه بمرحلتين: مرحلة أولى تمثلها رسالة كتبها في نقد أبي تمام، والمرحلة الأخرى المتمثلة في كتاب "الطبقات"، وقد جمع محاسن شعره ومساوئه في هذه الرسالة ويرى ابن المعتز في أبي تمام –في هذه الرسالة- أنّه بلغ غايات الإساءة والإحسان، غير أنّ ابن المعتز جنح في كتابه "الطبقات" إلى تغيير رأيه والتدقيق فيه، ويرى الباحث إحسان عباس أنّ ابن المعتز كان مغالياً وقاسياً في تعليقاته في الرسالة، ولم يقف ابن المعتز عند هذا الحد إنّما اعتبر هذه القضية على درجة كبيرة من الأهمية إذ كانت السبب الرئيسي في تأليفه لكتاب البديع[1]إذ عدّ الكتاب النواة الأولى التي مثلت لهذه الخصومة وهذا ما يقر به الباحث وحيد صبحي إذ يقول: «**ولعل "كتاب البديع "لابن المعتز (-196) أول محاولة مكنت للخصومة بين القدماء والمحدثين، وتركت أثراً واضحاً في كتب النقد فيما بعد.**»[2]فقد استقى العديد من النقاد مادتهم العلمية من مؤلفات ابن المعتز.

4-2 أبي بكر الصولي:

ضم كتاب أخبار أبي تمام مجموعة من أخبار الشاعر، وذلك بداية من طفولة الأولى إلى نبوغه، وقد أبرز الصولي أهم صفات أبي تمام، كما يظهر جلياً أنّ الصولي يقول بتقدم أبي تمام على معاصريه وكذا أفضليته على البحتري، ويعد كتاب أخبار البحتري تتمة لكتاب أخبار أبي تمام، وفيه عبّر عن تأخر البحتري عن أبي تمام في مجال الشعر، ضف أنّه اهتمب إبراز الصفات الايجابية في أبي تمام من ذكاء مفرط، وعلم وافر، وثقافة موسوعية، وإلمام بالشعر القديم

وكان الصولي يُظهر ويُقر بتقدم أبي تمام على غيره من الشعراء، فقد أورد اعترافا للبحتري بأستاذية أبي تمام إذ قال: **"كان أوّل أمري في الشعر ونباهتي فيه أنّي صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان يجلس فلا يبقى**

[1]- يظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 120.

[2] - وحيد صبحي كبّابة، الخصومة بين الطّائِيّيْن وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص11.

شاعرا إلاّ قصده وعرض عليه شعره، فلّما سمع شعري أقبل على وترك سائر النّاس، فلّما تفرقوا قال أنت أشعر من أنشدني...وشهد لي بالحذق»[1]كان الصولي المدافع الأول الذي مثل طرف النزاع بين ابي تمام والبحتري فقد بحث في الأبيات الشعرية التي سرقها البحتري من أبي تمام وذلك لإثبات تقدمه عليه، ويفسر سبب عزوفه عن كتابة كتاب كامل عن سرقات البحتري من أبي تمام فقال: «**لولا أنّ بعض أهل الأدب ألّف في أخذ البحتري من أبي تمام كتابا، لكنت قد سقت كثيرا مثل ما ذكرنا، ولكنني أكره إعادة ما ألّف»**[2] وبهذا وسم أبا تمام بالكمال والحذق الذي لا مثيل له في الصناعة الشعرية إذ يرى أنّ **«الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل –وما قصر- لفرق في بحور إحسانه، ومن الكمال في شيء حتى لا يجوز عليه الخطأ فيه، إلاّ ما يتوهمه من لا عقل له»**[3] فالصولي على درجة كبيرة من الموالاة لأبي تمام فقد نصره وقدّمه وبرأه من التقصير وجعل قصر العقل فيمن يسمه بالنقصان في الإبداع.

على الرغم من الأهمية الكبرى التي يمثلها**« كتاب الصولي –رغم موقفه الدفاعي- يعد في كتب السيرة أكثر مما يعد في كتب النقد»**[4]، وإذا كان الصولي ممثلا قويا في النزاع الذي دار حول أبي تمام إذ أنتصر له، فإننا نجد الآمدي يمثل الطرف الآخر المنتصر للبحتري.

4-3 الموازنة للآمدي:

ناقد من نقاد القرن الرابع الهجري، ذو أراء نقدية لا يستهان بها، ألّف العديد من الكتب واشتهر بكتابه الموازنة، إذ أراد في هذا الكتاب أن يقف موقفاً وسطاً بين شاعرين ويبيّن محاسن ومساوئ كل منهما، بعد أن احتد الصراع حولهما وبعد مرور

---

[1] - أبي بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 04.

[2] - أبي بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 09.

[3] - المصدر نفسه، ص 38.

[4] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص151.

ما يقرب قرنا عليهما، وكان كتابه هذا حصيلة قراءاته لما كتب ألّف حولهما إذ يقول **«ووجدت –أطال اللّه عمرك- أكثر من شاهدته ورأيته من رواة الأشعار المتأخرين يزعمون أنّ شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيّده جيّد أمثاله، ورديّه مطروح ومرذول، فلهذا ما كان مختلفاً لا يتشابه "وأنّ شعر الوليد بن عبد الله البحتري صحيح السبك حسن الديباج، وليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً»**[1]

يحاول الآمدي أن يناقش شعر كل منهما مناقشة موضوعية، إذ يحاول في موازنتهأن يعرض مذهب أصحاب كل شاعر وحججهم في تفضيله، «**ومن فضّل البحتري نسبه إلى حلاوة النفس، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه مع صحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعنى، وهم الكتاب، والأعراب، والشعراء المطبوعين، وأهل البلاغة»**[2]، وعلى هذا يعتبر الآمدي البحتري شاعراً مطبوعا ينهج نهج الأوائل ولم يبرح عمود الشعر المعروف ويعبّر عن هذا في قوله : « **فان كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحّة السبك والعبارة وحلو اللّفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة»**[3]ويرى الآمدي أنّ أصحاب أبي تمام يملون إلى غموض المعاني ودقتها، ممّا يحتاج إعمال العقل ويعتبرهم من أصحاب الصنعة وأبي تمام شديد التكلف وصاحب صنعة وشعره لا يشبه أشعار الأوائل إذ أنّه مخالف لعمود الشعر المعروف ولهذا يقول **«إن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»**[4]بهذه الطريقة إذا حاول الآمدي أن يعرض علينا خصائص كل شاعر والمذهب الذي يسلكه، ويبدو جلياً أنّه يفضّل ويميل إلى مذهب البحتري غير أنّه أشار أكثر من مرّة في مؤلفه إلى أنّه سيحاول من خلال تحليله وموازنته أن يقف موقفاً وسطاً بينهما **«أمّا أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدتين من**

[1]- لآمدي، الموازنة ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

[4]- المصدر نفسه، ص11.

شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وأبيّن معنى المعنى، فأقول أيّهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما، إذا أحطت علماً بالجيّد والرديء»[1]وهذا القول يوحي بأنّه لا يحكم ولا يصدر أحكاماً عامة إنّما هي أحكام مبنية وفق أسس منهجية، إذ يبني منهجه على خطوات أولاها عرض مذاهب النقاد في الشاعرين وإبراز أراء أنصار كل منهما، ويبدأ بعرض مساوئ كل منهما وصولا إلى محاسنهما، ثم يعمد إلى الموازنة بين قصائد الشاعرين، وبين المعاني المتشابهة لهما في أبيات مفردة.

أقام الآمدي علاقة بين الطبع وكلام الأوائل، فالمطبوع عنده هو ما كان على منوال القدماء **«وكأن القضية ما عادت قضية طبع وصنعة، وإنماهي قضية تقليد وتجديد، فكل مقلّد مطبوع وكل مجدِّد صانع، وشعره ساقط»**[2]فقد كان ينتصر للبحتري المطبوع إذ مال شعره–حسب أنصاره- إلى حسن الصياغة وسهولة اللفظ، ونسجه على شاكلة العرب القدامى، أمّا أبي تمام فقد كان من أصحاب الصنعة، إذ يميل إلى غريب اللّفظ و الصياغة وديع الصنعة.

أسفرت موازنة الآمدي عن جملة من النتائج والمقومات حددت النقاط الفاصلة بين أبي تمام والبحتري ورجحت الكفة لهذا الأخير لا لشيء إلاّ لأنه نهج القدماء في صناعة شعره، والتزم بهوية الشعر العربي من خلال الأسس التي ينبني عليها، مبتعدا عن التجديدات التي أحدثها رواد الحداثة إذ أن مقياس**«المفاضلة بين الشاعرين هو تلك الصنعة اللطيفة المحبّبة، التي لا تتعارض مع الطبع وتلقائية التعبير. أما سمات هذه الصنعة فتكمن في عدم الإغراق فيها مع شيء من التنقيح، وفي الإبداع على غير مثال. وهذا هو مذهب الأوائل، وهكذا، تردّ قضية الطبع والّصنعة إلى مسألة التقليد والتجديد أو الأصالة والمعاصرة: فالأصالة في التقليد، أما التجديد والمعاصرة فمرفوضان وإن توافرت فيهما سمات الصنعة اللطيفة»**[3].

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص11.

[2] - وحيد صبحي كبّابة، الخصومة بين الطّائِيّيْن وعمود الشعر العربي ص 31.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

ويصدر الآمدي حكما يقضي فيه بخروج شعر أبي تمام من ديوان العرب، لأنّه خالف المتعارف عليه، وخرج عن مألوف الصنعة، ومألوف الصنعة لا يكون إلاّ بصحة المعنى ولطفه.

5- الصناعة والبديع:

كان التوجه إلى البديع والإفراط فيه نزعة طبعت المحدثين وذلك من باب استفاء وتقدم القدماء وسبقهم في المعاني، ما جعل العرب يعتقدون أنّ باب المعاني موصد في وجههم بما أنّ القدامى قد استغرقوا كل المعاني فلا مجال إلى الابتكار والإبداع، وكان سببا في قرن الصنعة القولية بالبديع والإفراط في استخدامه، فقد نظروا إليه باعتباره حيلة يلجأ إليها الصانع للتخلّص من المعاني المستهلكة، فكان الميل شديدا إلى الجانب الشكلي من العمل الأدبي، إذ كان المنفذ الوحيد للتفوق على القداماء.

كانت الزينة اللّفظية فيما مضى موجودة في أشعار القدامي، فكانت الصياغات البديعية ترد دون أدنى تكلّف وذلك مسايرة لاستقامة عمود الشعر، غير أنّ المحدثين من الشعراء لمّا أرادوا التفرّد أكثروا من هذه الزينة فجاءت أشعارهم فسيفساء من الحيل البديعية اللاّفتة للنظر، غير أن الأساس كان موجودا **«أمّا الشيء الجديد حقا في هذا الاتجاه فإنّما الإكثار من هذه الألوان، ثم التعمد والقصد، أو التكلف لاقتناصها والحصول عليها وإخضاع المعاني والأفكار لها، وبذا تميّز اتجاه المحدثين عن اتجاه القدماء بدخول هذا الشيء الكثير المصطنع»**[1]

كان عمل ابن المعتز في كتابه "البديع" وفي تحديده لأجناسه استمرارا لمنجزات قبلية في هذا المجال، قسّم ابن المعتز كتابه إلى قسمين وسم الأوّل باسم "البديع" وأطلق على الثاني "محاسن الكلام" وقد جصر البديع في: الاستعارة، التجنيس، المطابقة، ويرى أنّ البديع ميزة على محاسن الكلام غير أنّه وصف أبا تمام باستكثاره من فنون البديع، فأحسن في بعض شعره وأساء في آخر ومرد ذلك هو الإفراط والإسراف في البديع، يرى إحسان عبّاس أنّ سبب كتابة ابن المعتز لكتابه كان التصدي لمشكلة فنية، وذلك للتدليل على أنّ **«هذا الفن موجود عند العرب وفي القرآن والحديث وكلام الصحابة، وأن المحدثين لم يكونوا مبتكرين له»**[2]، وأثناء دراسة ابن المعتز للبديع فرّق بين مرحلتين مرّ بهما:

---

[1]- طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، 1997، ص 128.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص120.

- المرحلة الأولى: مرحلة الكثرة مع الميل إلى الطبع وفي هذا الشأن يقول ابن المعتز:«**إن بّشارا ومسلماً وأبا نوّاس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنّه في أشعارهم، فعُرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه**»[1] فقد لوحظ في أشعارهم كثرة استعمال البديع، غير أنّها خلت من التكلف.
- المرحلة الثانية: وهي مرحلة الإكثار إلى درجة الإسراف مع الميل إلى التكلّف والتصنّع، إذ مثّل ابن المعتز هذه المرحلة بأبي تمام ويظهر هذا جلياً في قوله:**«ثم إنّ جبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف »**[2]فلا يعد استعمال البديع في الشعر مرفوضاً إنّما المرفوض المغالاة فيه.

أمّا فيما يخص الألوان البديعية التي حددها ابن المعتز واعتبر المحدثين قد أسرفوا وأكثروا منها وهي: الاستعارة، التجنيس و المطابقة وقد افرد لكل واحد منها باباً فصّل فيه، فقد عرّف أبواب البديع ومحاسن الشعر كما أورد شواهد على أقواله، كما تحدّث القاضي الجرجاني بصفة عرضية عن البديع، ولم يستفض في الأمر كثيراً في حين نجد الآمدي ممن استفاضوا في الأمر، فقد تحدّث عن المسألة في كتابه الموازنة من باب وصف أبي تمام بصاحب البديع والبحتري بصاحب الطبع.

وعلى هذا نقول أنّه ليس غريبا أن يستفيض في الأمر ويعيب أبا تمام في تكلّفه، وإن كان في مواضع من كتابه قد اعترف بسجية أبي تمام في شعره، وقد نعت بشار بن برد بأنّه أوّل من تعرض للبديع بصفة مسهبة، والمتمعن في نصوص ابن رشيق يدرك أنّه قد قسّم رجال البديع قبل أن يصبح علما إلى أربعة مدارس: مدرسة بشار، ومدرسة مسلم بن الوليد، ومدرسة البحتري وابن المعتز، لأنهم متفاوتين في الصنعة البديعية[3]

---

[1]- ابن المعتز، البديع، ص02.

[2]- المصدر نفسه، ص02.

[3]- ينظرطه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص 175.

- مدرسة بشار: اتسمت هذه المدرسة بالإكثار من ألوان البديع غير أنهم قربي إلى الفطرة والسليقة بالمقارنة مع المتكلفين.

- مدرسة مسلم بن الوليد: **«ارتبط اسم "البديع" بمسلم بن الوليد الشاعر الأنصاري الذي وجد في القرن الثاني الهجري (ت 208هـ) فهو الذي يُظن أنّه أطلقه على الاتجاه الجديد في الشعر آنذاك بعد أن نظم عليه شعره»**[1] فقد نحا تجاه التكلّف في الصنعة وذلك في باب الإفراط في المحسنات البديعية.

- مدرسة أبي تمام: إذ يعد شديد التكلّف، فطريقة كتابته تتسم بالإسراف والمبالغة في استخدام الألوان البديعية **«فأبو تمام يحرص-تمامالحرص- على أن يكون كل بيت من شعره مزيناً بصنف من صنوف البديع، وهذا يقتضي منه الوقوف والتريّث حتى يقتنص ما يريد من بديع، وفي هذا ما فيه من إجهاد الفكر الذي يؤدي إلى استكراه اللّفظ والمعنى حتى يخضعا لما يريد إيراده من البديع »**[2] والظاهر أنّ شعر أبي تمام شعر يستعصي على فهمه على القارئ العادي إذ فيه جانب كبير من إعمال العقل باعتباره موجها إلى فئة الفلاسفة والعلماء.

- مدرسة البحتري : أقام البحتري مدرسة قائمة بذاتها مختلفة تمام الاختلاف عن مدرسة أبي تمام رغم أنّه كان تلميذه، فقد كان مخالفا لمذهب أستاذه، وربّما الأمر راجع إلى البيئة التي نشأ فيها فقد كان لها الأثر العميق في تحديد وجهته الإبداعية.

إنّ ربط البديع كما قلنا مرتبط أساسا بالزينة الشكلية والصنعة العقلية، وحركة البديع من الحركات المهمة **« ذلك لأنها حركة عنيدة تصرّ على موقفها الشعري الجديد رغم المعارضة الشديدة لها من أصحاب النفوذ الواسع في الأدب والنقد، لأجل هذا استقطبت هذه الحركة دراسات كثيرة في القديم والحديث»**[3]فقد كثر أولائك النقاد الذين

[1]- عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة،ط1، دار الأهلة، لبنان، 1998، ص25.

[2]-المرجع السابق، ص177.

[3]- عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، ص23.

تناولوا القضية بالدّراسة، فكان اهتمام البعض منهم بدراسة مسوغات وجود البديع في الشعر، بينما اتجه آخرون لدراسة الآليات البديعية وتحليلها وكذا بيان أقسامها.

وقد كانت الألوان البديعية من صميم العمل الأدبي[1] إذ يعد أصلا من أصول الصياغة الفنيّة، غير أنّ منها ما ليس كذلك، إضافة إلى تناول النقاد -الذين ذكرناهم آنفا- لقضية البديع نجد أنّ العسكري في الصناعتين يعتبر البديع وسيلة للإغراب والتفنن، وهذا لما ذهب إليه الشعراء المحدثين، فالإفراط في البديع يؤدي إلى الزخرفة والإغراب، فالصنعة الشعرية **« تكون مقبولة فنيا ما لم يخالطها إسراف وغلو»**[2]، وفي هذا الإطار عقد أبو هلال العسكري بابا "في شرح البديع زهو خمسة وثلاثون فصلاً"، يقول في بداية هذا الباب:**«فهذه أنواع البديع التي ادعى من رويّة له ولا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها وأنّ القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين...لأن هذا النّوع من الكلام إذا سلم من التكلّف، وبرئ من العيوب ، كان غاية الحسن، ونهاية الجودة، وقد شرحت في هذا الكتاب فنونه، وأوضحت طرقه، وزدت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف»**[3]، أوضح العسكري طرق البديع وعددها، وقد تحدّث عن ارتباط البديع بالإكثار والإسراف فيه، إذ عقد في الفصل العاشر من الباب التاسع فصلاً كاملا عن "الغلو" عرّفه في قوله: **«الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها»**[4]وقدّم أمثلة وقام بتحليلها إذ أكّد في ثنايا تحليلاته على ضرورة استخدام العقل وإعماله في محاولة فهم مواطن الغلو، كما عقد أيضا فصلاً في المبالغة فهي تعني **«أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله، وأقرب مراتبه»**[5]، كما قدّم أمثلة عن المبالغة وحلّلها، وأشار إلى أنّه لا ضرر من استخدام المحسنات البديعية غير أنّ الإفراط في استخدامها يؤدي

[1]- ينظرطه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص 184.

[2]- مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، ص 71.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص294.

[4]- المصدر نفسه، ص 39.

[5]- أبو هلال العسكري، ص403.

إلى تغليب الجانب الشكلي، إذ **«كان الاهتمام بالشكل شغلهم الشاغل بدليل أنّهم أكثروا من المقارنة بين صناعة الشعر وصناعة أدوات الزينة المادية»**[1] فكثيرا ما نجد النقاد في تحليلاتهم وصفوا وشبّهوا صناعة الشعر بباقي الصناعات المادية مثل صناعة الذهب والفضة، وأكّدوا على أهمية الاعتناء بالزينة في الصناعة القولية.

وأخيرا يمكن القول أن الاتجاه المفرط والغلو في توظيف الألوان البديعية قد جعل العملية الإبداعية تنصرف مباشرة إلى الجانب الشكلي، واتخذ مفهوم الصناعة في ظل هذه الموجة دلالة توحي بجمود العملية الإبداعية.

[1]- عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، ص35.

الفصل الثالث

النزعة التعليمية وإلغاء المبدع ضمناً.

- الطبع؛ منطلق العملية الإبداعية.
- الثقافة ودورها في تنمية موهبة الشاعر.
- آليات ومراحل إنتاج النص.
- جدلية الإبداع والنموذج من خلال مفهوم الدربة.
- مراعاة الزمن وبواعث الصنعة القولية.

اكتسب مفهوم الصناعة في النقد العربي القديم هيمنه مركزية، مما جعل الشعر صناعة تستلزم وعي الشاعر لما هو مقْدِم عليه من عمل يتطلب المهارة والدربة والثقافة، وهناك من يرى أن الصنعة في الإبداع القولي قتل لصيرورة الشعر وطبيعته، والذين مارسوا الصنعة على فريقين؛ فريق أتقنها وقننها وزاد في الفن القولي إبداعا على إبداع وتطور بذلك بناء النص، وفريق غلبّوا الصنعة وأنتجوا لنا نصوصا وقصائد تعجّ بالزخرف، ذات لغة عالية ولم يدركوا أنهم قتلوا روح الإبداع بهذه الطريقة، وبهذا أصبحت أعمالهم عبارة عن هندسية بعيدة كل البعد عن الإبداع الفني.

سنحاول في هذا الفصل أن نركز على البعد التعليمي التوجيهي الذي طبع مفهوم الصناعة في النقد القديم، وسنحاول النظر في العلاقة الجدلية التي أفرزها مفهوم الصنعة بين قطبين لا يلتقيان ألا وهما الإبداع والنموذج، مروراّ على مفهوم الدُّربة الذي تستند إليه العملية الإبداعية أثناء اعتبارها صناعة كباقي الصناعات، وسنتحرى آليات ومراحل إنتاج النص كما أقرها النقاد القدامى.

1- الطبع؛ منطلق العملية الإبداعية:

القول بأن الشعر صناعة له أدوات يجب على الشاعر معرفتها وإتقانها لا ينفي على الإطلاق جانبا هاما من جوانب العملية الإبداعية، فيجب على الشاعر أن يكون أولا مشتملاً على الطبع الذي يسمح له بقرض الشعر على أكمل وجهه، إذ يعد الطبع أو الموهبة بالمصطلح الحديث، أساس العملية الإبداعية إذ لا تستقيم من دونه، **«والطبع لا يعني الانغلاق على الذات والامتياح فقط من الموهبة الفطرية ولكنه يعني تأجج القوة الشاعرة والإبانة عنها فضلا عن المرونة الذهنية والانفتاح على ذوات الآخرين بالتنوّع في فنون الشعر»**[1] إذ يعد الطبع منطلق الإبداع، وبعد الاشتمال عليه يُدعم بالثقافة اللاّزمة والدربة، فتظافر هذه الأدوات مع الطبع الجيد من شأنه أن يخلق شاعراً حاذقاً يجيد الصنعة القولية وهو ما حرص عليه النقد العربي.

فلا طالما ارتبط مصطلح الصناعة بالطبع، فهما وجهان لعملة واحدة ألا وهي الإبداع، الطبع إذا هو أداة من الأدوات التي تستوجبها صناعة الكلام، فهي ملكة لا

[1]- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص36.

غنى عنها، وباعثها هو الانفعال وقد نسبت قديما إلى قوى غيبية و«**قالوا عنها: إنّها الشيطان إنّها عروس الشعر...وهم يعنون بذلك أنّ الشاعر لا يكون في حالته الطبيعية عندما يكتب شعرا**»[1] فهي قوة يحظى بها الشاعر، إذ تعد علامة مميّزة لكل شاعر مجيد وهذا ما أشار إليه نقاد العرب عند تناولهم لمفهوم الصناعة، وهذا ما يقر به الجاحظ في القرن الثالث وفي عدّة مواضع من كتابه فقد تطرق إلى قضيّة الطبع، كما أشار إلى تعدد الطباع الإنسانية : «**وقد يكون الرّجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعة في الكلام، وقد تكون له طبيعة في التجارة وليست له طبيعة في الفلاحة، وتكون له طبيعة في الحداء أو في التغيير، أو في القراءة بالألحان، وليست له طبيعة في الغناء... ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت من شعر، ومثل هذا كثير جداً** »[2] فالطبع هو الدافع الذي يحرّك ويؤهل المرء للإبداع في أي مجال وهو الحد الفاصل بين الصانع الحاذق والرديء، فالجانب المعرفي لوحده غير كاف ليكون الإبداع جيّدا إنّما يستلزم أن يصاحبه طبع يكون بمثابة المنطلق لإبداع راق، إذ يتوافق الطبع مع الصناعة ولا يعارضها، والطبع أساس التفاوت بين مبدع وآخر، فلا معنى للآليات المعرفية دون وجود الطبع.

بيّن الجاحظ كيف أنّ للنّاس طباعا مختلفة إذ كل واحد منّا يملك استعدادا فطريا لشيء دون آخر، وهو حال الشعراء مثلما بيّنه ابن قتيبة: «**والشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي ويتعذّر عليه الغزل**»[3] فقد حدد خصائص الشعر المطبوع أو الشاعر المطبوع التي ترتقي بالنص إلى مصف الجودة والإتقان وتتمثل هذه العناصر في: «**سهولة القول وتجرّده من الصعوبة، التمكن من وزن الشعر وقوافيه، وتضمن البيت من القصيدة إمكانية ربط الصدر بالعجز، سرعة الاستجابة وفورية القول، وانتفاء الملل**

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، ص 56.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج، صفحة 208.

[3]- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله المسلم ، الشعر والشعراء، مكتبة المصطفي الالكترونية، ص 17.

والتعب أو تواصل الإنشاد العفوي دون تعثر أو توقف»[1] فالطبع وان كان خاصية فطرية فهو مسيّر بطاقة ذهنية تتدخل في تنظيم العملية الإبداعية.

الطبع شيء فطري يولد مع الشاعر، وهو استعداد طبيعي لقول الشعر إذ يعد موهبة لا إرادية، فهذا بشر بن المعتمر يشير إلى أهميّته في العملية الإبداعية ويقدم نصائح في هذا الشأن إذ يقول:«**فإذا ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطي الصنعة، ولم تسمح لك الطبّاع في أوّل وهلة، وتعصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة، أو جريْت من الصناعة على عرق**»[2] يوصي بشر بن المعتمر متعاطي الصنعة القولية سواء كان نثرا أو شعرا أن لا يرهق نفسه، ويدع طباعه تجري على سجيتها دون أن يتكلف القول.

وليس بعيد عن هذا نجد القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة يتحدّث عن الطبع وأهميته وفي هذا يقول**:** « **فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمّل والصنعة، وخرج كما تراه فحما جزلا،قويا متينا، وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلاسة اللّفظ تتبع سلاسة الطبع»**[3]إذ أكّد فطرية الطبع وهي قوّة استعداديه تمكن الإنسان من احتراف عمل دون آخر.

والملاحظ أنه رغم تأكيد القاضي الجرجاني على الجانب المعرفي لدى الفرد إلاّ أنّه أمر غير كاف لإتقان العملية الإبداعية، فلا يمكن لشخص أن يكون مبدعا دون أن يتوفر فيه طبع لذلك «**وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين**

[1]- حسين البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، ص 37.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138 .

[3]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 21.

الرديء الجيد وتصور أمثلة الحسن و القبيح»[1]، تتمثل أوّل المراحل في العملية الإبداعية في الطبع، ولكن هذا لا يخول لنا الركون إليه لوحده، فلابد من توفر مشارب عدّة يتم من خلالها التهذيب والصقل، ليكون أداة فاعلة في يد الشاعر تمكنه من إتقان الصنعة القولية.

يشرح حازم القرطاجني في ما يعنيه بالملكة الشعرية والتي قوامها الفطرة والموهبة، فالطبع لديه استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها. والملكة الشعرية هي مجموع القوى و الاستعدادات الفطرية التي تمكن الشاعر من نظم الشعر، و كل هذا يتحقق لدى الشعراء بقوى فكرية و اهتداءات خاطرية تتفاوت فيما بينهم، فيجب أن يتوفر على:

- قوة على التشبيه.
- القوة على تصور كليات الشعر ومقاصد الواقعة فيها، وكذا المعاني الواقعة في تلك المقاصد.
- القوة على تخيل المعاني بالشعور بها.
- القوة على ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني.
- القوة على التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.
- القوة على التحيّل في تيسير العبارات.
- القوة على الربط بين مختلف الأبيات والفصول.
- القوة على التمييز بين حسن الكلام وقبيحه.[2]

وهي قوي قائمة على أساس الطبع، على أساس هذا التفاوت بين القوى يكون للشعراء السبق والتقدم، فيقسم حازم القرطاجني تبعا لذلك الشعراء إلى شعراء على الحقيقة وشعراء على غير الحقيقة ، وطائفة متوسطة بينهما، إذ **«يتحدث حازم عن "القوى**

[1]- المصدر نفسه، ص 28.

[2]- ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 200، 201.

الصانعة" في عملية نظم الشعر، باعتبارها القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني»[1] ، فعلى الرّغم تركيز حازم القرطاجني على عنصر الفطرة في تحديد الملكة الشعرية إلا أن لم يحسم الأمر لصالح الفطرة نهائيا ليتخلص إلى توجيه الناشئ - في دور تعليمي- نحو شيء آخر يساعد في إبراز هذه الملكة وإنمائها وهو الإحاطة بطرق اختيار الألفاظ و التراكيب و الأغراض والأوزان بما يناسب الكلام الشعري أثناء نظمه، ويعد تحديد القرطاجني للطبع «**تحديدا نقديا جديدا غير مسبوق»**[2] إذ يحاول هنا التوفيق بين النقد الذي يتطلب تبحرا و تعمقا وبين التعليم الذي قوامه التبسيط والتيسير.

فحسب حازم القرطاجني لا يمكن للمبدع أو الشاعر أن يبدع دون علم أو معرفة بالصناعة، إذ **«يؤمن حازم أنّ الطبع أمر لازم للشعر، ولكن الشعر ليس مجرد طبع وحسب وإنّما هو معرفة بمجموعة من القوانين الأساسية تشكل ما يسمى العلم بالشعر، كأن للعلم بالشعر جانبين متداخلين: جانب فطري مرتبط بالحساسية التلقائية التي يتميّز بها الشاعر، والتي تمكنّه من إدراك ما لا يدركه الآخرون، وجانب آخر مرتبط بالتعليم وإتباع الأصول المتعارف عليها، وبدون هذين الجانبين يغدو العلم بالشعر مستحيلا»**[3]إذ يساعد الجانب التعليمي على تخطي عقبات موجودة في الطبّاع بحيث يلعب دور المصحح لشوائب الطبع، كما أنّ الطبّاع توجه جانب التعليم، وتفاعل هاذين الجانبين هو الذي يحقق وجود الشعر، إذ كانت غاية حازم من تأليف كتابه وضع منهاج يكون هادياً في عملية تلقي النّص، أمّا وضعه للسراج فكان بهدف توجيه العملية الإبداعية إذ كشف عن آليات الشعر والخطابة، إذ **«كان القدماء يؤمنون بجدوى التعليم، بدليل أنّنا لا نجد شاعراً مجيداً منهم إلاّ وقد لزم شاعراً آخر مدّة طويلة، وتعلّم منه قوانين النظم وأفاد عنه الدربة»**[4]وهذا ما أشار إليه في قوله:**«فقد كان كثير يأخذ الشعر عن جميل، وأخذ جميل عن هدبة بن خرشم، وأخذه هدبة عن بشر بن**

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 158.

[2]- مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، ص 82.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 164.

[4]- المرجع نفسه، ص 165.

أبي حازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير عن أوس بن حجر، كذلك جميع الشعراء العرب المجدين المشهورين، فإذا كان أهل ذلك الزمان، قد احتاجوا إلى التعلّم الطويل فما ظنّك بأهل هذا الزمان، بل أيّة نسبة بين الفريقين في ذلك؟»[1] والتوصل إلى فهم أغوار وأسرار العملية الإبداعية وأسباب نجاح هؤلاء الشعراء القدامى من شأنه أن ينمي ويوجه العملية الإبداعية وجهة سليمة، فالطبع لوحده غير كاف إنّما يجب صقله بأصول الصنعة.

كانت دعوة حازم لإعادة بعث الماضي وعيا منه **«بضرورة نفي وضع متأزم في الشعر والحياة على السواء»**[2] إذ يرى أنّ للشعر صلة بالتاريخ، فمن شأنه أن يتحرّك بفضله وفيه، وكذا بإمكانه تحريك البنيات الاجتماعية، فيمكن للشاعر أن يستغل الأحداث كي يبث القوة في الجماعة ويمدها بحكمة الأجداد.

[1]- حازم، المنهاج، ص 28.

[2]- المرجع السابق، ص166.

2 - الثقافة ودورها في تنمية موهبة الشاعر:

حذق المبدع كما تصوره نقادنا القدامى لا يستقيم إلاّ بتوفر ثقافة أدبية، فصناعة أي نص أدبي لا يتأتى إلاّ باجتماع أدوات مكتسبة تتمثل أساسا في الثقافة والدربة والشاعر على علم بأنَّ **«المعرفة ضرورة لمهنته ولنجاحه، وأنّ هذه المعرفة تهيئه للتمتع يوما ما بضربات القدر المباغتة، فالثقافة هي أحد عناصر الوعي الجماعي الذي يؤسس الطبقة المهيمنة، واكتسابها ينمي حظوظاً مقبولة لدى هذه الطبقة»**[1]، واستفاء هذه الأدوات شرط أساسي يكمّل الأساس الفطري المتمثل في "الطبع" أو كما يفضل البعض تسميته "الموهبة" فهذه الأخيرة كما ذكرنا في عنصر سابق لا تستقيم إلاّ بآليات وأسس توجهها وجهة صحيحة تضمن الإجادة الفنية، ولا يخفى علينا أنّ الرواية أساس اكتساب ثقافة أدبية وفنية تضمن الولوج الصحيح لعالم صناعة النصوص الفنية الراقية لهذا أولى النقاد أهمية كبيرة لهذا العنصر الذي يعد عصب الثقافة **« والرواية بالنسبة إلى الأقدمين وكما يفهم من السياقات التي وردت فيها تعني غالباً رواية الأخبار والأشعار لا سيما شعر الفحول، بوصفه رصيدا من التجارب الفنية العالية التي ينبغي للمبدع أن يتمرس عليها ويهتدي بها»**[2] فتكوّن أسلوب الأديب لا يتأتى إلاّ بما اكتسبه من خبرات جمالية قبلية صقلت ذوقه وموهبته، فقد ذكر ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر أهمية الرواية في تهذيب الطبع، فعلى الشاعر أن **«يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، كما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة»**[3]وعلى هذا فان للرواية دوراً فعّالاً في تنمية وصقل طبع الأديب قبل خوضه في غمار الكتابة فخالد بن عبد الله القسري -كما ذكر ابن طباطبا- قال: **«حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناساها، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سهل عليّ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيباً لطبعه، وتلقيحاً لذهنه، ومادة**

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص95.

[2]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ص 125.

[3]- محمد أحمد ابن طباطبا، عيار الشعر، ص16.

لفصاحته وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته»[1]فيجب على الشاعر أن يتشبّع بآثار كبار الشعراء، وذلك من أجل الاهتداء بها أثناء صناعته لنصوصه الشعرية.

هكذا إذن أوجب النقاد على الشاعر أن يتوسع في علم اللّغة، ويبرع في الإعراب ويتبحّر في فنون الأدب وما إلى غير ذلك ممّا يمهّد له الطريق للخوض في غمار الكتابة، وقد حذّر الشاعر وأوصاه بتجنب سفاسف الكلام، وسخيف اللّفظ ورديء الكلام وكان مسلك ابن طباطبا مسلكا تعليمياً توجيهياً **«بالنظر فيما أوجبه ابن طباطبا وما حذّر منه، نجده معنياً بثقافة الشاعر عناية بالغة متنوعة وأنّه –وهو في هذا القرن الرابع زمن نضج الحداثة- لم يطرح طريقة العرب، بل ألزم بها الشعراء إلزاماً يعصمهم من الخلل فيما ينظمونه، كما قرن بين ثقافة الشاعر المؤسسة على الموروث النّقدي والبلاغي واللّغوي والتاريخي، وبين الصورة المثلى للقصيدة في معانيها وقوافيها»**[2]وقد سار على نهج ابن طباطبا العديد من النقاد الذين تنبهوا إلى أهمية الثقافة في تكوين الشاعر، وعلى هذا **«يجب على الشاعر أن يتشبّع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنويعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم»**[3]فقد كانت فكرة الأُستاذية قائمة في النقد القديم بصفة كبيرة، فقد أدركوا الدور الفعّال الذي تلعبه الثقافة الأدبية في صقل موهبة الشاعر، ضف إلى هذا فإنها تمنح الشاعر القدرة على التعبير عن أفكاره من خلال الترسبات التي خزّنت بطريقة لاواعية لتصبح طيّعة في يد المبدع فيستعملها متى شاء ذلك.

مما لا شك فيه أنّ نقادنا القدامى لاحظوا الأهمية الكبيرة والدور الفعّال لمصاحبة الشعراء الكبار والأثر الذي يتركه في الشاعر الناشئ، إذ لا نكاد نجد في العصور القديمة شاعراً إلاّ وقد لزم شاعراً آخر لمدة طويلة وقد نهل من شعره ومعرفته، **«ونظراً لأهمية الرواية بالنسبة لناشئين من المبدعين فقد غدت معياراً للمفاضلة بين من تساوت حظوظهم من الطبع، وفي هذه الحالة تغدو المرويات بالغة**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 16.

[2]- فخر الدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهر، 2000، ص25.

[3]- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 1996، ص 99 .

الأهمية في الفصل بين الشعراء والمفاضلة بينهم»[1]فإن كانت معيارا للمفاضلة بين الشعراء فهذا الأمر يمنح الرواية أهمية كبرى، وهذا ما يجعل الشعراء يتهافتون عليها، فالإفادة من التجارب الماضية ضرورة لا غنى عنها.

وهذا ما ذهب إليه النقد الحديث أيضاً من ضرورة إفادة المبدع من التجارب الأدبية السابقة له والتي من شأنها صقل موهبته وإمداده بالأدوات الضرورية لسّير قُدما في المجال الإبداعي، إذ أنّ الخبرة الجمالية والفنية التي يكتسبها المبدع هي التي ستتبدى بعد ذلك في انتاجاته، وكثرة الرواية ستسمح للمبدع إعادة تشكيل المادة الأدبية وصياغتها في حلة متفردة، فكل عمل أدبي هو انتقاء من لغة معينة، وفي هذا الصدد يرى رولان بارث في كتابه الدرجة الصفر أنّ اللّغة الأدبية **« مكتفية بذاتها ولا تغوص إلاّ في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث تستقر نهائياً الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده...ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو بهذا تحويل لمزاج»**[2]إذ أنّ الأسلوب الأدبي هو نتيجة تكثيف واختيار، فالممارسة الأدبية بالنسبة لرولان بارث محاكاة واستنساخ لا متناه، فالأديب يستعيد الأدب السابق ويدخله ضمن كتابته، فكل فعل كتابة يتأسس على نسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها، ولهذا يرى أنّ **«الكتابة تعنى أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللّغة»**[3]معناه أن نترك هذه اللغة تتصاع وتتصهر في معايير المنطق الاستنتاجي.

غير أنّ النقاد العرب القدامى لم يقفوا عند هذا الحد في تحديد ما يحتاج إليه الأديب من ثقافة، فبالإضافة إلى الثقافة التي يجب أن يتوفر عليها في مجال رواية المادة الأدبية فعليه أن يكون عالما محيطاً بثقافة عصره، إذ يجب أن تكون ثقافته ذات

[1]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص127.

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، الطبعة الثانية، مركز الانتماء الحضاري، سوريا،1994، ص 12.

[3]- رولان بارث، درس السميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال، المغرب،1993، ص 37.

طابع موسوعي، متعددة المنابع والمصادر مما يوسّع من أفقه المعرفي،**«والواقع أنّ مطالبة المبدعين من الشعراء وكتاب بهذه الثقافة الواسعة المتعددة المصادر والمناهل أسبق من عصري ابن رشيق وابن الأثير، فيمكن أن نرتقي بها إلى عصر الجاحظ وابن قتيبة»**[1] ويعد الجاحظ من بين النقاد الذين تنبهوا إلى ضرورة تثقيف الشاعر، حيث حثّ المبدعين على مجالسة الأعراب وذلك لاكتساب ملكة لغويّة متينة وأصيلة، وليس بعيداً عن الجاحظ نجد ابن قتيبة هو الآخر يشترط على الشاعر رصيداً معرفياً رحباً يكمّل ما توفر عليه من طبع، إذ يجب على الشاعر أن يطلّع على أشهر ما كتب نظماً ونثراً، وكذا التعرف على أخبار العرب والأمم المحيطة بهم والسير والنوادر، وأمثال العرب، كما يتوجب عليه أن يكون حافظاً للقرآن الكريم باعتباره النموذج الأعلى الذي لا يضاهى ضف إلى كل هذا الإحاطة بأعراف العرب لضمان التقارب بين ما يكتبه والإطار الاجتماعي الثقافي الذي يعيش فيه الشاعر.

وهذا ما عبّر عنه أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين إذ يقول موجها الكتاب إلى الاغتراف من شتى منابع المعرفة: **« ينبغي أن تعلم أنّ الكتابة الجيّدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك»**[2] فالشعر وثيقة تاريخية تقدم معلومات جمّة.

والكاتب في صلة دائمة بمجتمعه، يعبّر عن احتياجاته ومشاغله، لذا كان لزاماً عليه أن يكون عارفاً بأحوال المجتمع الذي يعيش في إطاره، ومدركا لما يشغل العامة من الناس، بحيث تنتج مشاركة وجدانية اجتماعية، فتثقيف الشاعر يعتبر من القضايا الأساسية في برنامج النقاد وذلك لتكوين مبدع حاذق بأصول الصنعة القولية.

تعد دعوة النقاد الشاعر إلى التكوّن من خلال التثقّف دعوة إلى تنوع القراءة والخبرات الجمالية بداية من معرفة كل ما يتعلق باللّغة العربية وصولاً إلى تشريح البنيات الاجتماعية والاطلاع على مختلف المعارف، والشيء الذي دعا النقاد العرب

[1]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 129.

[2]- أبي هلال العسكري،الصناعتين، ص 181.

القدامى للدعوة إلى مثل هذه الثقافة الشمولية؛ الإطار الثقافي السائد في تلك الفترة، فقد عملت الفتوحات الإسلامية على توسيع رقعة الدولة ممّا ولد احتكاكاً بين العرب وغيرهم من الأمم، وبالتالي تداخل بين مختلف الثقافات الشيء الذي جعل المجتمع العربي ذو تركيبة اجتماعية جديدة، وبسبب هذا الاختلاط شاع اللّحن في الأوساط الشعبية ممّا ولّد لدى النقاد حرصاً شديداً ودعوة صارمة إلى ضرورة وأهمية اكتساب اللّغة العربية السليمة من كل أنواع اللّحن، بداية بتعلّم عمود الكلام والمتمثل في علم النحو.

وبالنظر إلى هذه البيئة على الشاعر أيضاً مراعاة المتلقي، وبما أنّ الشعر عبارة عن مشاركة وتفاعل بين الشاعر والجمهور كان لزاماً على الشاعر أن يخاطب النّاس على قدر عقولهم وينزلهم منازلهم، وهنا تظهر جلياً دعوة النقاد العرب القدامى إلى ضرورة مراعاة المخاطَبين وهذا ما عبّر عنه أبو هلال العسكري في قوله: **« و(اعلم) أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»**[1] وهذا الشرط ذو أهمية بالغة وذلك لضمان الإفهام والتأثير، لأن النّص الأدبي رسالة تستدعي متلقي ورد فعل منه، والشيء الذي يضمن المشاكلة بين العمل الإبداعي والمتلقي هو الثقافة الموسوعية التي يتوفر عليها المبدع، إذ يجب على المبدع أن يوازن بين المعاني والمتلقي «**وذلك بأن يجعل لكل طبقة أو لكل مستوى من الناس الكلام المناسب، ويعمد إلى توظيف المعاني والألفاظ على حسب اختلاف أحوال المتلقين، حتى يحقق غرضه، وهو التأثير في نفس المتلقي»**[2] فوجود هذا الطرف الثاني الذي يسهم في إنتاجية النصوص دافع يتموقع خارج الذات المبدعة، ولا يحدث التفاعل بين الطرفين إلاّ بوجود عقد ثقافي بين الطرفين، وفي هذا الإطار نجد العسكري يلح على ضرورة مراعاة المستوى الثقافي والاجتماعي للمتلقي إذ يقول: **«إذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب تقسيم طبقات الكلام على طبقات النّاس، فخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو...ولا يتجاوز به عمّا يعرفه، إلى ما لا يعرفه فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة**

[1]- المصدر نفسه ص 153.

[2]- حسين البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي،ص21.

الخطاب»[1] والملاحظ أن العسكري قد نبّه وأرشد إلى الإستراتيجية التي تتوجب على الراغب في بث خطابه وإقناع مُخاطبه إذ أشاد بضرورة مراعاة المستوى السوسيوثقافي للمُخاطب، كما نوّه أيضا إلى أهمية التزام المعارف التي يعرفها وعدم الخروج إلى ما لا يعرف لكي لا يخرج من دائرة المصداقية، وليس بعيدا عن رأي العسكري نجد شمس الدّين محمد ابن حسن في مقدمته حول صناعة النظم والنثر يقول:**«نبّه علماء البديع على يقظة الناظم في حسن الابتداء، فإنّه أوّل شيء يقع به الأسماع ويتعيّن على ناظمه النظر في أحوال المخاطبين والممدوحين ويغيّر ما يتطيرون منه ويكرهون سماعه، ويتجنب ذكره»**[2] تتبين لنا من هذه المقولة الوجهة التعليمية الإرشادية إذ ينبّه الناظم عموما إلى ضرورة مراعاة الابتداء في الكلام وجعله حسنا مما يشد انتباه المتلقي ويحفزه على المضي قدما مع الناظم لمعرفة فحوى النص، ومعروف أنّ المستمع أو المستقبل يمل من الشيء الذي يكرهه وينفر منه لذا على الناظم وضع كلامه على قياس المتلقي لضمان نجاح العملية التأثيرية .

وليس بعيدا عن هذا الإطار يعرّف حازم القرطاجني الشعر فيقول: **«والشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يؤكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها»**[3]، يكشف لنا هذا التعريف الذي يمكن نعته بالمجمل عناصر الشعر، إذ يمكن اختزالها في عنصرين: عنصر الشكل وعنصر الإبداع، إذ يعدّ الشعر تخيّلاً ومحاكاة للواقع من شأنها إحداث تخييلا لدى المتلقي، وهنا تظهر أهمية البنية الإيقاعية في تحريك الفاعلية التخييلية **«وعند هذا المستوى تصبح فاعلية التخييل الشعري -أو التخيّل أو المحاكاة- قائمة على نوع من التناسب بين "المسموعات" و"المفهومات"»**[4]، وهذا إذا

---

[1]- العسكري، الصناعتين، ص 39.

[2]- شمس الدين الخطيب، مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص 49،50.

[3]- حازم، المنهاج، ص 71.

[4]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص194.

وعينا أنّ التخييل في الشعر يحدث من أربع نواحي: جهة المعنى، جهة الأسلوب، جهة اللّفظ، جهة النظم والوزن، ففعل التخييل واقع في خانة التلقي وتسهم فيه عدّة جوانب، ممّا يدل على أنّ للشعر جوانب يجب توفرها ليتم فعل التأثير على المتلقي، إذ **« تتحقق فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة التي تُحدث تأثيرها بخصائصها التخييلية، والخصائص التخييلية تجعل من القصيدة مؤثرة فيمن يلقاها، لا بالأقوال المباشرة، أو بالنّقل الحرفي للأشياء، وإنّما بالأقاويل الحكائية أو الخيالية، وكلتا الصفتين تشير إلى شيء واحد ما دامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي»**[1]فالصورة العامة للقصيدة هي التي تأثر في المتلقي ممّا يجّر إلى فعل الاستحسان والاستهجان.

والمتصفح لما وعاه النقاد العرب القدامى بشأن ضرورة مراعاة المستوى الثقافي والاجتماعي للمتلقين يدرك الالتقاء الحاصل بين هذا التصور وما دعا إليه النقد المعاصر مع ظهور نظريات التلقي والتأويل، **«ولكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنّه يلجأ إلى مجموعة من المعايير والموضوعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ»**[2]وهذه المشاركة والاتفاق هو ما أطلق عليه ايزر"السجّل النصي" وهذا الاتفاق لا يقف فقط عند الحدود اللّغوية بل يتعدى الأسس الاجتماعية والتاريخية فلا يتأتى للأديب هذا إلاّ بامتلاكه لمعرفة وثقافة موسوعية.

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص195.

[2]-عبد الكريم شرفي، من فلسفات الــتأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007،ص193.

3- آليات ومراحل إنتاج النص:

حاول النقاد البحث في خبايا العملية الإبداعية وكيفية حدوثها، والكشف عن جل المراحل التي يمر بها العمل الإبداعي قبل أن يصاغ في ثوبه النهائي، على الرّغم من كون المسألة غير واضحة و«**هي مسألة يكتنفها الخفاء والإبهام**»[1]وقد أدرك النقاد القدامى صعوبة الأمر لكون العملية مرتبطة بالذات الإنسانية أولا، وبالنظر إلى تعقيد العملية ثانياً.

يعد ابن طباطبا العلوي أول ناقد عربي خاض في هذا الأمر، وتتبع خطوات العملية، نورد فيما يلي نصا مطولاً له، وفيه يفكك العملية الإبداعية إلى مراحل، إذ يقول: «**فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل 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، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنّساج الحاذق الذي يفوّف وشيّه بأحسن التفويت**»[2] كما ذكرنا آنفاً فإنّه قد وضّح المراحل الثلاث التي تتم فيها العملية الإبداعية، وكانت وجهة ابن طباطبا وجهة تعليمية قصد تمكين الشاعر بآليات تسهل عليه الخوض في غمار العملية الإبداعية، مما يوفر للشعر تناسقا ورونقا:

[1]- يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 72.

[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

أولاً: الفكرة؛ وهي مرحلة ما قبل التجسيد، إذ تتخمّر الفكرة في ذهن المبدع وذلك إثر انفعال معيّن.

ثانيا: التعبير؛ وهو محاولة تجسيد هذه الفكرة في الواقع، إذ يحاول أن يلبسها حلّة من الألفاظ مبنية وفق وزن من اختياره.

ثالثا: التهذيب؛ وهي المرحلة الأخيرة وتتمثل في محاولة الرّبط بين الأبيات، وإجراء تعديلات على العمل ليكون متناسقا على المستوى الشكلي والمضموني، وهي طرح ما رذل من الأبيات والإبقاء على أحسنها، إذ تمثل هذه المرحلة مرحلة الصناعة والتهذيب.

يرتبط تصور ابن طباطبا لصناعة الشعر بالجانب الكتابي، إذ أنه صوّر وحلل العملية الإبداعية استنادا إلى العصر الذي وجد فيه، فلا يمكن إسقاط انجازات هذا الناقد على الشعر الجاهلي المتميّز بشفاهيته، إذ أنّ الطبيعة الارتجالية والعفوية للشاعر الجاهلي لا تسمح له بتمرير بقطع كل هذه المسافة للوصول للعمل الإبداعي.

وليس بعيدا عن محاولة ابن طباطبا نجد القاضي الجرجاني الذي أرجع جودة النص إلى عنصرين أساسين:

العنصر الأوّل: يمثل في تلك القوى التي يجب أن تتوفر في الشاعر قبل الخوض في بناء نصّه فالشّعر عنده **«علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»**[1]فهذه الخصال المذكورة لازمة الوجود عند الشاعر وسر الاختلاف بين الشعراء راجع إلى تفاوت هذه القوى لديهم،فلابد للشّاعر من طبع يحرّك تلك الرّغبة في الكتابة والإنتاج، غير أنّ الطبع لوحده غير كاف إذ يستلزم وجود "الرواية" وتكون بمثابة المنبع الذي ينهل منه معارفه اللّغوية والمعجمية، ولن تتفاعل هذه العناصر إلاّ

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 404

بوجود عنصر ثالث وهو "الممارسة" إذ للممارسة دورها الفعّال في تنمية تلك القوى وترسيخها.

العنصر الثاني: يتمثل في الجهد الذي يبذله الشاعر لإخراج عمله في حلّة مستوية لا يشوبها نقص، فقد أشار أنّ الشعر وان اجتمعت له**«العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمّل والصنعة خرج ما تراه فخما جزلا قويا متينا»**[1]والطاقة الذهنية هي المحرك لفاعلية الصناعة، كما أنّ الجرجاني يذهب مذهبا وسطا بين النقاد فلا يرمي إلى الألفاظ الصعبة المتوعرة ولا السهلة المبتذلة في الصنعة القولية هو **«ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي والوحشي»**[2]

على غرار النقاد الذين ذكرناهم في هذا العنصر نجد أبو هلال العسكري يفرد فصلا كاملا في معالجة الموضوع إذ يعنونه كالآتي: "في كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر وما ينبغي استعماله في تأليفه"، فقد آثر أن يتجه مباشرة إلى الصانع ويضع له خطة يحتذي بها لبلوغ مراده، وقد أورد تفاصيل هذه الصنعة ممّا يسهّل على الناشئ تعلّم حرفة نسج الشعر، يقول في هذا الشأن :**«إذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يأتي فيه إيرادها وقافية يحتملها..فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى..أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك..ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً..فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غثَّ من أبياتها، ورثَّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم..بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها»**[3]، إنّ القارئ لهذا المقتطف الذي أوردناه يدرك أنّ أبي هلال العسكري يتوجه بالحديث إلى الشاعر ويحدد له مسارا يتبعه قصد بلوغ الصنعة الفنية، إذ فصّل في التوجهات التي قدّمها للشاعر، وتتمثل أولى هذه الخطوات في إحضار المعانين وتحديد المسعى من الكتابة لينتقل بعد ذلك إلى

[1]-المصدر نفسه، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

[3]- أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 157.

الخطوة الثانية وهي محاولة إيجاد الوزن المناسب للمعنى المطروح، ليأتي اختيار الألفاظ والتعابير في المرحلة الثالثة لأنه يجب على الشاعر أن يمتلك القدرة على استعمال اللّغة بطريقة سلسة بحيث تكون طيّعة وخادمة للمعنى الذي ارتضاه لعمله، ليصل بعد ذلك لمرحلة التنقيح والتهذيب، وهو حذف ما قبح من الأبيات وترك ما حسن، وفي النهاية يحدد لنا أبو هلال العسكري المرحلة الأخيرة والمتمثلة في ترابط النص وسبكه بطريقة تبلغه تمام الجودة، وذلك بحذف بعض الألفاظ وإبدالها بألفاظ أخرى أكثر ملائمة إذ يقول في هذا الشأن: «**وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام**»[1]فقد حثّ أبو هلال العسكري الشاعر على إحكام النص وقد سماه بـــ: "التئام الكلام" وذلك أثناء انجازه وبعد الانتهاء منه وذلك بتخيّر الألفاظ واستبدال الرديء منها بالجيّد، وربط أوّل الكلام بآخره وتجنّب الإطناب الممّل والإيجاز المخّل، ووضع كل كلام في مقامه **«ومثاله ما أنشدنا أبو أحمد قال أنشدنا أبو الحسن أحمد بن جعفر البرمكي قال: أنشدنا عبد الله بن الطاهر لنفسه:**

أشارت بأطراف البنان المخضب وضنّت بما تحت النقّاب المكتّــب
وعضّت على تفاحة في يمــينها بذي أُشر عذب المذاق أشنـــــب
وأومت بها نحوي فقمت مبادرا إليـــها فقالت هل سمعت بأشعــب

فهذا أجود شعر سبكاً وأشدّه التئاما وأكثره طلاوة ماء... فينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوّله بآخره، مطابقاً هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تنافر أطراره»[2]، كما عرض أبو هلال العسكري لمجموعة من التحذيرات، فعلى الشاعر الابتعاد عنها عند صناعة الشعر فينبغي عليه أن يتجنب إذا مدح أو عاتب « **المعاني التي يتطيّر منها ويستشنع سماعها، مثل قول أبي نوّاس:**

[1]- المصدر نفسه، ص159.

[2]- المصدر نفسه، ص 159،160.

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بني برمك من رائحين وغادي

وإذا أردت أن تأتي بهذا المعنى فسبيلك أن تسلك سبيل أشجع السلمي في قوله:

لقد أمسى صلاح أبي علـــيّ لأهـــل الأرض كلّهـم صلاحاً
إذا ما الموت أخطأه فلسنـــا نبالي الموت حيث غدا أو راح

فذكر أخطاء الموت إيّاه وتجاوزه غلى غيره فجاء المعنى وحسن المستمع»[1] فيتوجب على الشاعر أن يأتي بالمعنى اللاّئق في المكان المناسب، فعليه أن يؤسس معناه على معان تناسب الغرض المنشود كما نبّه أيضا إلى ضرورة التحري أثناء سوق خبر أو اقتصاص كلام، فيجب أن يجانب الصدق والحق، وفي هذا الشأن يعطي نصائح ويقول: **«وينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها وتركب قافية تطيعك في استفائك له كما فعل النابغة في قوله:**

واحكم كحلم فتاة الحـيّ إذا نـظرت إلى حمام سرّاع وأردى الثمـيـد
يحفّه جانبـاً نَيـق وتتبـه مثل الزجاجـة لم تكحل من الرمـد
قالت ألا ليـتما هذا الحـمام لنـا إلى حمامتنا أو نصفـه فـقـد
فكلمت مايةً فيـها حمامتـهـا وأسرعت حسـبة في ذلك العـدد
فحسـبوه فألفـوه كما حسبـت تسعاً وتسعـين لم تنقص ولم تزد

فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب»[2] فقد عمد النابغة إلى شرح ما أورده شرحاً ملخصاً فقد قصّه بصدق، ضف إلى هذا فقد بنى قافيته بحرف الدال الذي جاء طيّعا للمعنى الذي أورده ممّا سهّل عليه الأمر، وهذا ما جعل أبياته تتسم بالاتساق والانسجام.

[1]- المصدر نفسه، ص 164،165.

[2]- المصدر نفسه، ص 165،166.

إضافة إلى نظرة ابن طباطبا وأبي هلال العسكري إلى الموضوع، نجد أبن رشيق هو الآخر يعالج الموضوع ولكن بصفة مقتضبة، يقول في هذا الشأن: **«والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسم الأوّل على ما أريدهن ثم ألتمس في نفسي، ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كلّه على القافية، ولم أر ذلك بمخل عليّ، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغيّر عليّ شيئاً من لفظ القسم الأوّل، إلاّ في الندرة التي لا يعتد بها أو على وجه التنقيح المفرط»**[1] الملاحظ أنّ ابن رشيق يشترط أن يعرف الشاعر قافية قصيدته قبل أن يصوغها.

والنظرة التي وعاها النقاد العرب في هذه المسألة لم تعد أن تكون نظرة صناعية بحتة، فقد شبّه ابن طباطبا الشاعر بالنّساج، كما وصف أبو هلال العسكري الشعر بالكلام المنسوج والمنظوم، يرى عز الدين إسماعيل أن هذا الفهم قائم «**على العناية بالشكل دون المحتوى، وبهذا الشكل يكون التفاضل، ولعمل الشكل الجميل طريقة خاصة هي التي وصفها ابن طباطبا ويكفينا في هذه الطريقة لحم الأبيات المفردة بعضها ببعض ونزع قوافي بعض الأبيات وتأليف أبيات لها تركب عليها، حتى نعرف إلى أيّ مدى كانت عناية الشاعر بصناعة الشكل»**[2]وهي نزعة شكلية توجيهية في الدرجة الأولى.

يقر النقد العربي القديم بمسألة المراحل في خلق القصيدة ويمكن إيراد نص لـــ: شمس الدّين محمد بن حسن: وهو في صدد إعطاء تعليمات للشاعر إذ يقول: **«اعمل الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر، ثم أنظمها في آخر وحصّل المبدأ والمقطع، فهما أصعب ما في القصيد وميّز ما في فكرك من محّط الرّسالة ومصّب القصيدة، فإنّه أسهل عليك وأنظمها أولاً، ثم هذّبها ثانياً، والتهذيب عبارة عن ترداد النظر في الكلام بعد عمله نظماً ونثراً، وتنقيحه، وتغيير ما يجب تغييره، وحذف ما ينبغي حذفه،**

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص 210.

[2]- عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،2000، ص 186.

وإصلاح ما يتعيّن إصلاحه، وكشف ما يشكل من غريبه وإعرابه...واطرح ما يتجافى عن مضاجع الرّقة من غليظ ألفاظ لتسرق شموسه في سماء البلاغة»[1]، بحيث تطرق إلى جل المراحل التي يجب على الشاعر المرور عليها ليكون عمله متقنا.

لخص الباحث يوسف بكّار مراحل إنتاج النص في أربعة مراحل:

مرحلة التفكير والإعداد: وهي مرحلة الهيكلة الذهنية للقصيدة، وتظهر هذه المرحلة جليا عند كل من أبي هلال العسكري وابن طباطبا (وهذا ما وضحناه آنفا) فأمر توضيح الأفكار في الذهن شيء ضروري يمهد للخوض في العملية الإبداعية، فيجب أن تتخمر الفكرة في نفس الشاعر قبل الكتابة، وقد يستغرق الأمر مدّة طويلة كما قد يقصر الأمر معه، فقد تكون القصيدة وليدة اللّحظة الإلهامية كما يمكن أن تكون خلاصة أفكار تعايشت مع المبدع لسنوات، ويمكن أن نقول أن هذه المرحلة هي مرحلة التصميم، وهذا ما نجده في العلوم الصناعية فمثلا النجار قبل أن يصنع طاولة عليه أولا أن يضع لها تصميما ليشرع بعد ذلك في تنفيذه.

مرحلة الشروع في النظم: وتظهر هذه المرحلة عند ابن طباطبا الذي أشار إلى إثبات كل بيت موافق للمعنى الذي ترسخ في ذهن الشاعر إثباتا عشوائيا، وهي مرحلة التنفيذ للمشروع المخطط له.

مرحلة التأليف والتنسيق: وتمثل هذه العملية مرحلة الفرز والتأليف، وتظهر هذه المرحلة جليا عند ابن طباطبا، إذ يتمثل العمل فيها على جمع شتات الأبيات المبعثرة والتي نسجت في مرحلة الشروع في النظم، إذ يتم جمعها بطريقة يكون فيها المعنى متسلسل، وتكون تلك الأبيات مترابطة فيما بينها.

مرحلة التنقيح: تعد مسألة التنقيح من المسائل الشائعة منذ القديم، وقد أشار إلى ضرورتها العديد من النقاد القدامى **« فالكلام إذا كان موصوفا بـــ "التهذيب" منعوتاً بـــ "التنقيح" علت رتبنه»**[2] وفي هذا الإطار ضرب لنا الناقد مثالا عن زهير بن أبي سلمى المعروف بالتنقيح والتهذيب.

---

[1]- شمس الدّين محمد بن حسن ،مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص30-32.

[2]- مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص32.

غير أنّ قسما من النقاد عدّها-عملية التنقيح- تكلفا وتصنعا، فقد ذهب أصحاب المنحى الأول إلى أصالة هذه المرحلة في العملية الإبداعية، غير أن الفريق الآخر والذي عدّ هذه العملية خروجا عن الطبع وتكلفا يشيد بمذهب المطبوعين، غير أنّ الواقع يثبت عكس ذلك فهذه المرحلة ضرورية باعتبارها مراجعة واعية للقصيدة « **وفي استطاعة الشاعر بعد أن يستكمل قصيدته أن يفيد من هذه المرحلة، ويتخلص من كل ما وقع فيها من عيوب نص القدماء على تجنبها والابتعاد عنها، سواء ما يتعلق منها بالوزن والقافية–هنا تكمن أهمية معرفة الشاعر بعلمي العروض والقوافي- أم ما يتعلق بالألفاظ والمعاني، أم بأسلوب القصيدة ولغتها وتناسق أجزائها وغير هذا من الأمور المرتبطة بأركان القصيدة وهيكلها**»[1]ومن هنا تتبدى الأهمية الكبرى للثقافة التي يجب أن يتوفر عليها الشاعر.

[1]- يوسف بكّار، بناء القصيدة، ص 105.

4- جدلية الإبداع والنموذج من خلال مفهوم الدربة:

أغفل النقد القديم كون النص خلقا إبداعيا إنّما عده صناعة، وكان اهتمام النّقاد منصبا على الجانب الشكلي، إذ أفرغ الإبداع من سمة الابتكار والخلق وتحوّل إلى مجرد إتباع واقتداء وتجلى ذلك فيما صيغ من مفاهيم وأسس توجه المبدع وتضيق عليه الخناق وتجبره على إتباع النموذج القديم والمتمثل في الشعر الجاهلي، وأكبر تمظهر لهذه الوجهة ما نجده من قوانين شكلية صارمة لدي النقاد أثناء حديثهم عن عمود الشعر، فقد**«كان للصياغة الشكلية في الشعر أثر بارز في إغفال دور الخيال والصورة»**[1] فقد سيطرت الصناعة على الفكر النقدي العربي.

يتحدد المدلول المعجمي لكلمة إبداع في الجدّة والابتكار والسبق إلى الإتيان بالجديد، وقد ورد أيضا بمعنى الخلق **«إذا عدنا إلى بعض المواطن التي استخدمت فيها كلمة (إبداع) أو ما اشتق منها فإننا نلاحظ ارتباطها بابتكار الصور والمعاني والسبق في الاهتداء إليها»**[2]وانطلاقا من الاستخدامات اللغوية للكلمة يتحدد المفهوم العام للإبداع عموما باعتباره ابتكارا؛ سواء كان ذلك في الشعر أو غيره، فالإبداع نقيض السرقة والإتباع والتقليد، وما يقتل الإبداع هو النموذج الذي يجعل العمل الإبداعي مجرد قالب تفرغ فيه التجارب الإنسانية وهذا ما يؤدي إلى قمع حرية المبدع وينحرف بذلك الإبداع عن أصله.

فقد كانت الدعوة إلى التزام الذوق العام في الفكر النقدي العربي واردة بصورة صارخة، وهذا الالتزام لا يتأتى إلاّ بإتباع النموذج الجاهلي، غير أنّ هذه النموذجية قيّدت الإبداع، وأغلقت عليه أبواب الحرية الإبداعية وذلك لصرامة التقاليد الشعرية الجاهلية، إذ حُرم الشاعر من التعبير عن مشاعره الخاصة فكبح كبحا تعسفيا أدي في كثير من الأحيان إلى التزام الجانب الشكلي **«إذ أدّى التعلّق بالنموذج إلى التعلّق بالشكل. فالشعر، من وجهة نظر العقلية السائدة، لم يكن رؤيا بل صناعة ألفاظ. إنه، من هذه الناحية، لاينبع من كيفية رؤيا العالم وخلقه، بل من كيفية رؤيته وصنعه»**[3]

---

[1]- وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، ص 87.

[2]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 09.

[3]- وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، ص 95.

فقد كانت النظرة التبجيلية للشعرالجاهلي وراء النزعة الشكلية التي طغت على الأدب والنقد على السواء، وتأزم الوضع لما حدد النقاد نماذج بعينها دعوة منهم للشعراء من أجل محاكاتها والنسج على منوالها.

يذهب النقاد القدامى إلى أن للفن القولي صناعة يجب الإلمام بها ومن ثَم ممارستها وقد حاول هؤلاء النقاد ضبط مبادئ وقوانين الصناعة الشعرية والتي تبدت في عمود الشعر، وأرادوا أن تكون هناك مجموعة من القوانين التي لا يبرحها الشعراء وهذا راجع إلى البنية الاجتماعية للمجتمع العربي الذي كان يعيش في ظل قيم ثابتة "النموذج".

ومفهوم الصناعة في النقد وجّه النقد وجهة محددة، إذ تعني الصناعة تجسيد نتيجة مسبقة التصور، والإقرار بأن الشعر صناعة كغيرها من الصناعات فهذا يعني أنّه مثل الحرفي الذي يملك مخططاً يسعى لتحقيقه وبذلك يتهيأ ويحضّر كل الوسائل التي يحتاجها في عمله، والنظر أيضاً إلى مفهوم الصناعة بهذه الشاكلة يجعل من العملية الإبداعية عملية آلية تتبع مراحل معينة (مرحلة التخطيط ثم الانجاز) **«و التخطيط - في ظل هذا المفهوم- سابق على التنفيذ، والوسائل منفصلة عن الغايات، والشكل منفصل –بدوره- عن المحتوى أو المضمون ويصبح الشاعر –في النهاية- صانعاً ماهراً يتعامل مع مادة منفصلة عنه كل الانفصال»**[1] وفي هذه الحال فان الشاعر أو الكاتب عموما يكتب ليثبت مدى اقتداره وإتقانه لتلك القواعد ولا يكتب من أجل التعبير عن أحاسيسه وتخيلاته، وبهذه الطريقة يكون عمل الشاعر لا يختلف على الإطلاق عن الصانع في أي مجال كان، فإذا كان النّجار على سبيل المثال يحتاج إلى مواد أساسية وإلى تعلم ودربة، فان الشاعر هو الآخر«**يتعلّم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرّواية، والمران والممارسة، والرّجوع إلى القوانين الصارمة التي لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب أسلافه من الشعراء القدماء»**[2] فالتعلم والدربة

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص 87.

تكون باحتذاء النموذج القديم الذي يمثل سلطة عليا، توجب على الشاعر السير في خطاها والنهل من ينبوعها لغدو صانعا حاذقا يتقن فنون هذه الحرفة.

الدربة والممارسة في النقد القديم:

يعد مفهوم الدربة أو الممارسة من بين المفاهيم التي طرقها وألّح عليها النقاد العرب، إذ يمثل مرحلة لا غنى عنها لضمان النضج الفني لدى المبدع وهذا ما أشار إليه الباحث عبد المالك مرتاض في قوله: **«وإنّا لا ندّعي أنّ الشعر صناعة خالصة، مجرّدة عن الموهبة، فذلك أمر لا يقوله عاقل، فيما أخال، وإنّما ندّعي أنّ الموهبة إذا ألفت عناداً، وصادفت إصرارا، وواكبها مراس، وصاحبتها رغبة رغباء، تجلّت فيما نعرف من الأعمال الفنيّة الخالدة، والإبداعات الأدبية الطائرة الذكر، فالصناعة هي إذن ذلك المراس الذي يصقل الموهبة أو الهواية فتسمو وترتقي إلى أبعد غاية»**[1]؛ إذ يعتبر مفهوم الدربة مفتاحا تنظيميا لمعارف المبدع ومكتسباته فبعد أن يتوفر على ملكة تكون منطلقا وقاعدة له في العملية الإبداعية، يجد المبدع نفسه مضطرا للممارسة الفنيّة وذلك لصقل طبعه وتنمية ملكته، فعلى الرّغم من إلحاح النّقاد على الطبع نجدهم من جهة أخرى يدعون إلى استكماله بالممارسة المستمرة للعملية الإبداعية فهذه الأخيرة ليست وليدة ملكة فطرية وحدها إنّما نتاج جهد وكدّ مستمر ومتواصل **« فالناشئ من المبدعين على هذا لا يمكن أن تثبت له قدم في حلبة الإبداع ويصيب نجاحا في أعماله مهما أوتي من ثقافة إلاّ بعد التمرن على الإبداع بمحاكاة الأعمال الفنيّة العالية ومعارضتها ومحاولة النسج على منوالها، حتى ينفذ منها إلى اتجاهه الفنّي الذي تستبين فيه ملامح شخصيته المتميّزة ومقدرته الإبداعية»**[2]، على هذا فإن الدربة مرحلة لابد منها لبناء نص فنيّ راق والدليل على ذلك الفرق الشاسع بين ما يكتبه المبدع في أوائل مساره الإبداعي وما يكتبه بعد ذلك، إذ نلحظ تدرجاً في المستوى الإبداعي وذلك راجع للدربة والممارسة.

[1]- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب العربي "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1986، ص 15.

[2] - عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص136.

يعد حازم من بين النقاد الذين أشاروا إلى أهمية الدربة والممارسة في تنمية المستويات المعرفية وكذا الطبع لدى المبدع **«إنّ الأمر عند حازم ليس أمر معرفة القوانين فحسب، فثم من يعرف أبعاد القوانين وأصولها النظرية ولكنّه يعجز عن التعامل مع العمل الشعري ولابد -والأمر كذلك- من الدربة والممارسة في استخدام القوانين والأهم من ذلك ضرورة الذوق...والإلحاح على الذوق هنا يعني مرونة قوانين العلم بالشعر لدى الناقد، كما يعنى مرونتها في وعي الشاعر أيضاُ»**[1]وبهذا يمكن القول أنّ مفهوم الدربة والممارسة يشير إلى ضرورة استنباط الشيء من مجاله وليس من مجال غريب عنه.

على هذا يمكن القول أن الصنعة القولية ذات أسس فطرية وأخرى مكتسبة وهذا ما وضّحه النقّاد العرب القدامى، وهذه النظرة تلغي ميتافيزيقية العملية الإبداعية، فهي ظاهرة إنسانية بعيدة كل البعد عن التفسير الأسطوري الذي قُدّم لظاهرة الإبداع فلا أساس لمفهوم "شيطان الشعر" أو "آلهة الشعر" أو القوى الغيبية التي تساعد الإنسان على نظم الكلام وعلى هذا فإن الإبداع صناعة تبدأ بطبع يُصقل ويُهذب ليوجّه الوجهة الملائمة.

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 175.

5- مراعاة الزمن وبواعث الصنعة القولية:

تشتغل عملية الإبداع على نفسية المبدع اللاّواعية، فيشعر بصعوبة وثقل الوظيفة الموكلة إليه، وبالتالي يكون إزاء معاناة ومكابدة من أجل خلق نص إبداعي متميّز **«خاصة وأن دروب التعبير الفني ليست واضحة المسالك دائماً وإنما هي دروب مزالقها كثيرة، وهي متشعبة يسير عليها المبدع وكأنه في متاهة من المتاهات التي قد يقوده أحد تفرعاتها إلى أبواب جديدة، أو جدران يصعب تجاوزها»**[1]، وفي هذا الإطار حاول النّقاد محاصرة هذه العملية وسبر أغوارها من أجل اكتناه موطن الشعرية فيها، وكذا توجيه العملية الإبداعية، غير أنّ النّقاد كانوا على وعي تام بارتباط هذه العملية بشروط معينة مثل الطبع والرواية والذكاء وكذا الدربة، غير أنّ المبدع وفي كثير من الحالات يجد صعوبة في خوض غمار هذه التجربة غير أنّه في حالات أخرى يجد نفسه وهي مستعدة أتم الاستعداد لدخول هذه المتاهة الجميلة والخروج منها بنص إبداعي في غاية الجودة **« فليس لحدوث العملية توقيت يمكن تحديده، ولا يمكن التنبؤ به من خلال ظهور علامات تدل على قرب حدوثها، ولا يمكن قراءتها في طقس يصدق على كل حالة من حالاتها»**[2]،إذ تتبدى جليا –في هذه النقطة- صعوبة دراسة هذه العملية الهلامية، إذ طرق باب هذا الموضوع العديد من النقاد والكتاب، وحاولوا تبيان وقت النظم وذلك من خلال أقوال لعدد من الشعراء، وعلى الرّغم من تعسر هذا المرمى، إلاّ أنّ لنقادنا وأدباءنا آراء منيرة وموجهة في هذا المجال، ورجحوا أوقاتا معيّنة دون أخرى، هذا ابن قتيبة يشير إلى أهمية الرواء واستغلال الوقت المناسب لصناعة الشعر: **«وللشعر تارات (أوقات) يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها رضيّه»**[3] وبقية قضيّة تعليل هذا الأمر مستعصية على النقاد، لكنهم أرجعوا تعذّر قول الشعر أحيانا وسهولته أحيانا أخرى لأسباب وحالات نفسية، ومن ذلك قول ابن قتيبة: **«ولا يعرف لذلك سبب، إلاّ أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من غذاء، أو خاطر**

[1]- اسماعيل الملحم، التجربة الابداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع ، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 75.
[2]- المرجع نفسه، ص 77.
[3]-ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص 11

غم»[1] وما قلناه آنفا يجعلنا ندرك ونسلّم بما ذهب إليه نزار قباني بالقول بالهنيهة الشعرية، فالشاعر تنتابه نوبات شعرية.

لم يقف النقاد في حد تفسير استعصاء قرض الشعر في بعض الأوقات إنّما حاولوا إعطاء توجهات تعين الشاعر في الخوض في غمار العملية الإبداعية، « **فإذا ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطبّاع في أوّل وهلة، وتعصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة»**[2] فقد وضّح بشر بن المعتمر طريقة نظم الكلام والقول في فصيلة الشعر وما ينبغي استعماله عند التأليف، وتطرّق في هذا الموضع إلى ضرورة تحري الوقت المناسب لنظم الشعر وكانت وجهته وجهة تعليمية بحتة.

نبّه بشربن المعتمر في بداية صحيفته التوجيهية إلى ضرورة مراقبة النفس وتحيّن الوقت المناسب لنظم الكلام فثمة مبادئ يجب على المبدع إتباعها ومراعاتها لضمان نجاح العملية الإبداعية «**خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فان قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطاء، وأجلب لكل عين وغرّة، من لفظ شريف ومعنى بديع، واعلم أنّ ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك الأطول بالكدّ والمطاولة، بالتكلّف والمعاودة»**[3] فالراحة النفسية والجسدية ضرورة لا غنى عنها في العملية الإبداعية.

لم يقتصر الأمر فقط على بشر بن المعتمر في اعتماد هذه الوجهة التعليمية، إنمّا نحاها العديد من النقاد إذ جاءت نصوصهم على شاكلة وصايا موجهة للشعراء، وهذا شمس الدين محمد بن حسن المعروف بـــ: النواجي يوجّه نصيحة للشاعر الذي

[1]- المصدر نفسه، ص 11.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138 .

[3]-المصدر نفسه، ج1، ص 135-136.

استعصى عليه قرض الشعر: «**ومتى عصى الشعر فاتركه، ومتى طاوعك فعاوده**»[1]فقد أدركوا أنّ للنفس أحوالا يجب مراعاتها، وتخيّر الأوقات المناسبة للنظم.

وقد أشار ابن قتيبة إلى ما يساعد الراغب في إتقان الصناعة القولية وصقل الطبائع ودفعها إلى أن تجود بمكنوناتها، « **قال ابن قتيبة: وللشاعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيّه: منها أوّل اللّيل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النّهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل**»[2]هذا بالنسبة لتحري الأوقات المناسبة لنظم الشعر، وفي هذا الإطار أشار إلى وسيلة لتنشيط الطبع والمتمثلة في المزاج المثار بقوة الدافع إذ يقول:«**والشعراء في الطبع مختلفون ،منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل، وقيل للعجاج إنّك لا تحسن الهجاء! فقال: إنّ لنا أحلاما تمنعنا من أن نظلم، وأحسابا تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانيا لا يحسن الهدم؟ وليس هذا كما ذكر العجاج والمثل الذي ضربه للهجاء بشكل لأن المديح بناء، والهجاء بناء وليس كل بان بضرب، بانيا بغيره، ونحن نجد هذا بعينه في أشعارهم كثيرا، فهذا ذو الرّمة أحسن النّاس تشبيبا، وأجودهم تشبيها...فإذا صار إلى المديح والهجاء حانه الطبع...وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفاً عزها عن النساء، وهو مع ذلك أحسن النّاس تشبيها وكان الفرزدق يقول: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره لما ترون**»[3] وعلى هذا فالمزاج يتدخل في تمييز شاعر عن شاعر وقصيدة عن قصيدة، فاختلاف المزاج يؤدي إلى اختلاف الطبع، فإذا كان مزاج الشاعر يوافق غرض القول فإنّه يسهل عليه النظم وإن كان خلاف ذلك فإنه يعسر عليه القول، وهذا يدل على إدراك القدامى للعلاقة القائمة بين الإبداع ونفسية الشاعر، فثمة علاقة بين بيئة الشاعر وتكوينه وميزاجه إذ أن الأدب يخضع لذاتيّة المبدع أولا، ولما ترسّخ عنده من عادات وتقاليد ثانيا، «**بالرّغم من أنّ**

[1]- شمس الدّين محمد بن حسن، مقدمة في صناعة النظم والنثر، دط، دار مكتبة الحياة، بيروت، دت، ص 30.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج 01، ص 218.

[3]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 100.

المبدع ينطلق من حيث ذاته ومزاجه الفنّي، إلاّ أنّه يبدأ من حيث وقف الآخرون ثمّ ينتهي إليهم»[1]، فالمجتمع هو المسيّر للعمليّة الإبداعية، بحيث يدفع بعجلة الإبداع إلى الأمام بحكم جدلية العلاقة بين الفنّ والمجتمع باعتبار أنّ اللغة تمثّل المادة الخام للأدب فضلا عن كونها ظاهرة اجتماعية، فالمبدع ابن بيئته يؤثّر ويتأثّر، إذ تزوّده بما يتماشى مع احتياجاته، وعليه؛ فهي تمثّل السّلطة التي تحرّك ريشته لنسج ما تجود به قريحته، فهو يحاول باستمرار التأكيد أو الرّد على بعض القيم المتجذّرة فيها، فلا طالما كان الأدب -الشعر خاصة- ولا يزال لسان حال قومه، وفي هذا الشأن يرى الباحث عز الدين إسماعيل أنّه: **« هناك ما يشبه التقاليد الفنّية العامة في كلّ مجتمع من المجتمعات، ومن خلال هذه التقاليد وفي أثنائها تبرز شخصية الفنان بما هو فرد متميّز النظرة ممتاز الخبرة»**[2] فنفسية الشاعر وتكوينه ومعتقداته كلّها تنعكس على شعره، من هذا المنطلق كان حكم ابن قتيبة على الفرزدق وجرير فشعر الفرزدق يشير إلى أنه لا يجيد التشبيب رغم كونه زير نساء على خلاف جرير الذي كان يجيد التشبيب ويبرع فيه، ولا يفسر هذا الأمر إلاّ بكون العملية الإبداعية في الأساس تلبية لحاجات نفسية، فالفرزدق قد ألف حياة الغزل والطرف ممّا انعكس على شعره سلباً، فلم يستطع أن يخرج تلك الطاقة الكامنة فيه لافتقاره إليها، أمّا جرير العفيف فقد حُرم من عيش هذه المشاعر في الواقع، لذا نجد نفسه تطوق لمثل هذه المواضيع، ويكون الإبداع في هذه الحالة تلبية لحاجة نفسية.

كما أنّ للطبع أوقاتا يصير طيّعا لممارسة الصنعة الأدبية إذ انّه «**يثور ويهدأ كالنّار وتشتعل وتخمد، وإنّما يبعثها وتثيرها مثيرات تتعدد، ومواقف تتباين حسب نوع الطبع، واستجابته للأشياء والأحداث»**[3] فهذا أبو تمام يشير إلى الأوقات المناسبة للنظم وذلك عند إجابته لسؤال البحتري، يرى أبو تمام أم الأفكار الفلسفية تأتي أثناء الاستلقاء على الظهر، ويشير أيضا إلى الأهمية الكبرى لوقت الأسحار ففيه يكون بال الإنسان مستريحا طيّعا **«ولأن السحر ألطف هواء، وأرق نسيماً، وأعدل ميزانا بين**

[1]- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص151.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص258.

[3]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص 57.

اللّيل والنهار»[1] فقد تنبه النقاد إلى وجود لحظات يتدفق فيها الإنتاج الشعري، فتحري الزمن المناسب يمنح الطبع القدرة على نسج القصيدة وإخراجها في أبهى حلة، فإذا كان ذهن المبدع خال ويتمتع بجسد نشط، في هذه الخالة يكون جل تركيزه على الإبداع دون تدخل أي عائق يعكر سير العملية الإبداعية ويعرّج بها إلى منحى غير الذي رسم لها في بداية الأمر فالهموم على سبيل المثال تمتص القوة الكامنة في النفس والاستعداد الفطري لقرض الشعر، فالواقع أنّ الشاعر عندما يمر بتجربة معينة يتهيج وينفعل غير أنّه في حاجة إلى فترة يرتب فيها كل تلك الانفعالات، والأفكار المترامية هنا وهناك، ليصل في النهاية إلى تجسيد ما بدأ على شكل انفعال في قصيدة محكمة البنيان.

كما أنّ هناك بعض الأوقات أين يجدر على الشاعر استغلالها ويُلزم نفسه بها أثناء توفره على القدرة الاستعدادية للقول الشعري، وأقاتا أخرى عليه ألا يلزم نفسه وإلاّ نتج تفاوتا في جودة القصيدة الواحدة، فأهمية الباعث على القول الفني «**جعلت ابن المدبّر يحذّر الأديب والشاعر من الوقوع على أعمال الآخرين في حال تعطيل الرّغبة، وفقدان الباعث، لأن الاقتصار على انجازات الغير ليس من الصناعة في شيء»**[2] فعلى الشاعر تجنب التكلف قدر المستطاع، فان تعسّر عليه قول الشعر في مرة من المرات فلا يتوجب عليه التعسّف على طبعه واغتصابه بسرقة أفكار وانجازات الغير لأن صناعة الشعر تتطلّب باعثا يحركها، وطبعا سجيا يستجيب لمتطلباتها، وثقافة تغذيها وتهذبها.

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج 01، ص 218.

[2]- حسين البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، ص 28.

الخاتمـــــة:

خلصنا في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النتائج مثلت لب الدراسة:

- مفهوم الصنلعة القولية ذو أسس فطرية وأخرى مكتسبة وهذا ما وضّحه النقّاد العرب القدامى، وهذه النظرة تلغي متافزيقية العملية الإبداعية، فهي ظاهرة إنسانية وبعيدة كل البعد عن التفسير الأسطوري الذي قدّم لظاهرة الإبداع.
- الصناعة طاقة ذهنية واعية ومهارة مكتسبة تهدف أساساً لإنجاز الشيء المصنوع بمهارة وإتقان، وعلى هذا تصبح الصناعة علما وحرفة لها أصولها وقوانينها التي تستند إليها.
- زخرت الكتب النقدية القديمة بمصطلح الصناعة ومشتقاته، فقد مثّل الأداة المعرفية لصوغ الأحكام النقدية، فلا يكاد يخلو أي مؤلف نقدي من كلمة صناعة سواءً بين دفتيه أو كعنوان على الغلاف مثل: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، إحكام صنعة الكلام للكلاعي، العمدة في صناعة الشعر ونقده لإبن رشيق الأندلسي...إلخ.
- ارتبط مصطلح الصناعة بالطبع، فهما وجهان لعملة واحدة ألا وهي الإبداع، الطبع إذا هو أداة من الأدوات التي تستوجبها صناعة الكلام، فهي ملكة لا غنى عنها.
- إنّ تبلور وتشكل مفهوم الصناعة في النقد العربي القديم أحدث نقلة في التصور النقدي لمفهوم العملية الإبداعية.
- يعد مفهوم الصناعة من أبرز المفاهيم التي سمحت للنقاد بالخوض في العديد من القضايا.

- تطرق النقاد في ثنائية اللّفظ والمعنى إلى مفهوم الصناعة من باب الموقع الذي تحتله، فمنهم من أرجع وقوعها إلى الألفاظ ومنهم من أرجع وقوعها إلى المعاني، وفريق آخر أرجعها إلى النظم.
- في ظل قضية البديع والتوجه إلى الألوان البديعية أخذ الإبداع القولي يغلّب الجانب الشكلي على الجانب المضموني، فقد صبغت الصناعة بصبغة شكلية محضة.
- بموجب المفهوم الصناعي الذي طغى على الساحة الأدبية النقدية عدّت قضية السرقات الشعرية صنعة فنية لها قوعدها وقوانينها فقد سعى النقاد إلى التعريف بها قصد إعطاء المبدع الناشئ آليات يستثمرها أثناء ممارسته لفعل الصناعة، إذ تمثل تعاليق و آراء النقاد حول هذا الميدان توجيهاً للكتابة الفنية، إذ كان هدف النقاد القدامى من تناول هذا المبحث هو توجيه الصنعة القولية إلى الأفضل، حيث عدّت السرقة وجه فني في العملية الإبداعية، فعمل الشاعر الآخذ يمثل جهداً فنياً سواء نجح في إخفاء ما أخذه أو أخفق في ذلك.
- تحديد مفهوم الصناعة بأنه الإفراط في البديع والمغالات أدى إلى ربطهه بقضية الحديث والقديم فقد ارتبط القديم بالطبع وارتبط الحديث بالصنعة.
- ارتبط مصطلح الطبع والصناعة بظاهرة مثلها كل من أبي تمام والبحتري، إذ كان كل واحد منهما ممثلاً لمدرسة مناقضة للأخرى، ممّا خلّف أتباعاً وأنصاراً لكل مذهب.
- الشعر صناعة تستلزم وعي الشاعر لما هو مقْدِم عليه من عمل يتطلب المهارة والدربة والثقافة، ولهذا نجد في النقد القديم بعدا تعليميا توجيهيا لما يحتاجه الناشئ من أدوات لتعلم صناعة النصوص.
- بحث النقاد في خبايا العملية الإبداعية وكيفية حدوثها، والكشف عن جل المراحل التي يمر بها العمل الإبداعي قبل أن يصاغ في ثوبه النهائي، على

الرّغم من تعقّد المسألة، فقد فككت العملية النقدية وصيغت مراحلها من طرف عدّة نقاد، وأشهر انجاز في هذا المجال تقسيم ابن طباطبا والعسكري لمراحل إنتاج النص.

- يذهب النقاد القدامى إلى أن للفن القولي صناعة يجب الإلمام بها ومن ثَم ممارستها وقد حاول هؤلاء النقاد ضبط مبادئ وقوانين الصناعة الشعرية والتي تبدت في عمود الشعر، وقد أرادوا أن تكون هناك مجموعة من القوانين التي لا يبرحها الشعراء وهذا راجع إلى البنية الاجتماعية للمجتمع العربي الذي كان يعيش في ظل قيم ثابتة "النموذج".
- إنّ صناعة أي نص أدبي لا يتأتى إلاّ باجتماع أدوات مكتسبة والمتمثلة في الثقافة والدربة، استفاء هذه الأدوات شرط أساسي يكمّل الأساس الفطري المتمثل في "الطبع" أو كما يفضل البعض تسميته "الموهبة" فهذه الأخيرة كما ذكرنا في عنصر سابق لا تستقيم إلاّ بآليات وأسس توجهها وجهة صحيحة تضمن الإجادة الفنية، ولا يخفى علينا أنّ الرواية أساس اكتساب ثقافة أدبية وفنية تضمن الولوج الصحيح لعالم صناعة النصوص الفنية الراقية.
- حاول النقاد تبيان وقت النظم وذلك من خلال أقوال لعدد من الشعراء، وعلى الرّغم من تعسر هذا المرمى، إلاّ أنّ لنقادنا وأدبائنا آراء منيرة وموجهة للمبدع، ورجحوا أوقاتا معيّنة دون أخرى، ولم يقفوا عند هذا الحد إنّما حاولوا إعطاء توجهات تعين الشاعر على الخوض في غمار العملية الإبداعية.
- على الشاعر تجنب التكلف قدر المستطاع، فان تعسّر عليه قول الشعر في مرة من المرات فلا يتوجب عليه التعسّف على طبعه واغتصابه بسرقة أفكار وانجازات الغير لأن صناعة الشعر تتطلّب باعثا يحركها، وطبعا سجيا يستجيب لمتطلباتها.

قائمة المصادر والمراجع

- المصادر والمراجع.

- **القرآن الكريم.**

- إبن رشيق القيرواني**: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، ج2، ط5، دار الجيل، 1981.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتّبيين**، ج1، ط7، مكتبة الخانجي القاهرة، 1998.
- أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، ج1، ط1، دار الجبل بيروت، دتا.
- أبو هلال العسكري: **كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر**، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 1989.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.
- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **الكشاف**، ج2، ج3، ج4، ط1، مكتبة العبيكان الرياض، 1998.
- أبي عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، **الحيوان**،مجلد 1-3، شرح وتحقيق يحي الشّامي، دط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1412هـ 1992م
- أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج1-2، الجزائر، 2007.
- إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، ط2، دار الثقافة، لبنان، 1978.
- إسماعيل الملحم، **التجربة الابداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع** ، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- أدونيسن: **الشعرية العربية**، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.
- الجيل، 1981.

- الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي**، تحقيق وتعليق محمد محي الدّين عبد الحميد.
- بكار يوسف: **بناء القصيدة، في النقد العربي الحديث**، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983.
- جابر عصفور: **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، ط5، 1995.
- ـــــــــــــ: **الصورة الفنية في التراث النقدي**، ط3، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، المغرب، 1992.
- جمال الدين بن الشيخ: **الشعرية العربية**، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1996.
- حسين البندارى: **الصّنعة الفنّية في التّراث النّقدي**، ط1، الحضارة العربية، القاهرة دتا.
- حمادي صمّود: **التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس** ط2، منشورات كلّية الآداب منوبة، 1994.
- شمس الدّين محمد بن حسن: **مقدّمة في صناعة النّظم والنّثر**، دط، دار مكتبة الحياة بيروت، دتا.
- شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، ط22، دار المعارف، القاهرة دتا.
- طه مصطفى أبو كريشة: **النّقد العربي التّطبيقي بين القديم والحديث**، ط1، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، القاهرة، 1997.
- الطاهر بومزبر: **أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشّعري**، موفم للنّشر، الجزائر،2007.
- عبد القادر الرباعي: **في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة**،ط1، دار الأهلة، لبنان، 1998.
- عبد القادر هني: **نظرية الإبداع في النّقد العربي القديم**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ط1، دار الجبل، بيروت، 1994.
- ـــــــــــــــــ : **دلائل الإعجاز**، شرح وتعليق التُّنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1445هـ، 2005م.

- عبد المالك مرتاض: **بنية الخطاب العربي "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية**، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1986.
- عبد الكريم شرفي: **من فلسفات الـتّأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2007.
- عبد الكريم محمد حسين: **عمود الشعر، مواقعه ووظائفه وأبوابه**، ط1، دار النّمير دمشق، 2003.
- عبد الواسع أحمد الحميري: **شعرية الخطاب في التّراث النّقدي البلاغي**، ط1 المؤسّسة الجامعية للنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005.
- عدنان حسين قاسم: **الأصول التّراثية في نقد الشّعر العربي المعاصر في مصر دراسة في أصالة التّراث النّقدي عند العرب**، ط1، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع 2006.
- عز الدّين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة** دار الفكر العربي، القاهرة، 2000.

- فخر الدّين عامر: **أسس النّقد الأدبي في عيار الشّعر**، ط1، عالم الكتب، القاهر 2000.
- القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، دط، مكتبة العلافان، صيدا 1331هـ.
- مجدي أحمد توفيق: **مفهوم الإبداع الفنّي في النّقد العربي القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- محمد ابن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، السّفر الأوّل، قراءة وشرح: محمود محمّد شاكر، دط، دار المدني، جدّة السعودية، دتا.

- محمد أحمد إبن طباطبا: **عيار الشعر**، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982.
- محمد زغلول سلام: **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع**، ط3 منشأة المعارف، الإسكندرية، دتا.
- محمّد مبارك، **استقبال النّص عند العرب**، ط1، دار الفارس، بيروت، 1999.
- محمد طه عصر: **مفهوم الإبداع في الفكر النّقدي عند العرب**، ط1، عالم الكتب القاهرة، 2000.
- محمد الطّاهر بن عاشور: **تفسير التّحرير والتّنوير**، ج1، الدار التّونسية للنّشر، تونس، 1984.
- مصطفى درواش: **خطاب الطّبع والصّنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول**، دط إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.
- نجوى محمود صابر: **الذّوق الأدبي وتطوّره عند النقّاد العرب حتّى نهاية القرن الخامس الهجري**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، 2006.
- وحيد صبحي كبابة: **الخصومة بين الطّائِيّيْن وعمود الشعر العربي**، إتّحاد الكتّاب العرب، 2007.

الكتب المترجمة:

- بيير جيرو: **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنتماء الحضاري سوريا 1994.
- رولان بارث: **درس السّيميولوجيا**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط3، دار توبقال، المغرب، 1993.
- عاطف فضول: **النّظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس، دراسة مقارنة**، تر: أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثّقافة، 2000.

- ولتر ج.أونج: **الشّفاهية والكتابية**، تر: حسين البنّا عز الدّين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

الكتب الإلكترونية: www.al-mostafa.com

- ابن المعتز، **الطبقات**، مكتبة المصطفى الالكترونية.
- ابن المعتز، **البديع**، مكتبة المصطفى الالكترونية.
- أبو بكر الصّولي: **أخبار أبي تمام**، مكتبة المصطفى الالكترونية.
- البقلاني، **إعجاز القرآن**، مكتبة المصطفى للكتب الإلكترونية.
- طه أحمد عبد الرحمان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، مكتبة المصطفى للكتب الإلكترونية.

المعاجـــــــــم:

- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: **لسان العرب**، المجلّد8، دار صادر، بيروت، لبنان، 1410 هـــ- 1990 م.
- جاز الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة**، مراجعة وتقديم ابراهيم قلاتي، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دتا
- جبّور عبد النّور: **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- عبد اللّه العلايلي: **الصّحاح في اللّغة والعلوم، تجديد صحاح العلاّمة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنّية للمجامع والجامعات العربية**، إعداد وتصنيف: نبيل مرعشلي وأسامة مرعشلي، المجلّد1، دار الحضارة العربية، بيروت.
- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الحديث، القاهرة، 2008.

المجلاّت والدّوريات:

- محي الدّين صبحي: نظريات العرب في الشّعريات حتّى القرن السّادس هجري مجلّة التّراث، العدد الرابع، اِتّحاد الكتّاب العرب، مارس 1981.

الفهـــــــرس

مقدمة.....1

الفصل الأول: مفهوم الصناعة والشعريـــــــــــــة العربـــــــة.

1- محددات الشفاهية والكتابية.....6

2- طبيعة الشعر الجاهلي بين الشفاهية والكتابية.....7

3- خصوصيات النقد العربي القديم بين الشفاهية والكتابية.....9

4- ثنائية الطبع والصنعة في النقد القديم.....12

4-1- المدلول المعجمي لكلمة صناعة**.....,.....,,,,.....** 12

4-2- الحقل الدلالي للمصطلح والكلمات المجاورة.....15

4 -3- تقابل ثنائيتي:الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية/الطبع والصنعة.....24

الفصل الثاني: مصطلح الصناعة في ظل بعض القضايا النقدية .

1- الصناعة و قضية اللفظ والمعنى.....27

2- الصناعة والسرقات الشعرية.....33

3- الصناعة وعمود الشعر.....46

4- الصناعة والخصومة بين الطائيين.....56

5- الصناعة والبديع.....62

الفصل الثالث: النزعـــــة التعليميـــــــــة وإلغاء المبدع ضمنا.

1- الطبع؛ منطلق العملية الإبداعية.....68

2- الثقافة ودورها في تنمية موهبة الشاعر.....74

3- آليات ومراحل إنتاج النص.....81

4- جدلية الإبداع والنموذج من خلال مفهوم الدربة.....89

5- مراعاة الزمن وبواعث الصنعة القولية.....93

الخاتمة.....98

قائمة المصادر والمراجع.....102