الحراك الأدبي والرواية

وأثرهما في صقل ملكة الإبداع والذائقة النقدية

إعـــداد

د. رمضان أحمد عبد النبي عامر

كلية الآداب ببني سويف

إن اللغة العربية لغة شفاهية ولا تتضح خصائصها إلا عن طريق المشافهة، وكذلك الفنون الأدبية المتعلقة بها؛ فكثير من تراكيبها وأساليبها يفقد شيئًا من دلالته إذا تحول عن هذه الصفة، فطبيعة اللغة وخصائصها الصوتية تؤثر في التحولات الدلالية لتلك التراكيب، من هنا كانت الممارسة الفاعلة من مطارحات ومساجلات ورواية للعناصر الأدبية الإبداعية المنتجة في سياق لغتنا- قديمًا وحديثًا – عنصرًا فاعلاً في ازدهارها وتنميتها والرقي بملكات أصحابها الإبداعية عبر العصور الأدبية المختلفة؛ فالأسواق الأدبية ومجالس التنافس الأدبي والمساجلات الشعرية والمطارحات ومجالس السمر والغناء حركت رواكد الإبداع الأدبي وكوامنه، وصقلت ملكات أصحابه الإبداعية، ومكنتهم من إدراك أبعاده الدلالية والجمالية فشكلت ذوائقهم النقدية.

إن ملازمة الناشئة من الشعراء لكبار الشعراء وروايتهم لأشعارهم وصقلهم لملكاتهم الإبداعية بناء على محاكاتهم لهم مثلت ملمحًا آخر من ملامح الحراك الأدبي في تراثنا العربي حتى تكونت مجموعة من المدارس الشعرية والفنية، كما كانت الخطابة والرسائل بأشكالهما المختلفة شكلاً آخر من أشكال الفنون الأدبية التي نمت وازدهرت بالممارسة والدربة والرواية.

صقل ملكة الإبداع:

لقد ربط القدماء البلاغة والفصاحة بالبداهة؛ فبلاغة الأديب وفصاحته تبدو في تعبيره وصوغه لعباراته وجودة تحبيرها فقالوا: (البلاغة مراعاة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته)، وقاسوا فصاحة المبدع وتمكنه من فنه ببداهته وقوة بديهته وسلامة طبعه، يقول ابن قتيبة: " المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة "[1]، ويسوق لنا ابن قتيبة بعضًا من هذه النماذج الإبداعية فيقول: " قال

([1]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٧م، ١/٤٣.

أبوعبيدة: اجتمع ثلاثة من بني سعد يراجزون بني جعدة فقيل لشيخ من بني سعد: ما عندك؟ قال: أرجز بهم يومًا إلى الليل ولا أفتج. وقيل لآخر: ما عندك؟ فقال: أرجز بهم يومًا إلى الليل ولا أنكش، وقيل للثالث: ما عندك؟ قال: أرجز بهم يومًا إلى الليل ولا أنكف. فلما سمعت بنوجعدة كلامهم انصرفوا ولم يراجزوهم "[٢].

وكان زياد بن أبيه أحد خطباء العصر الأموي المشهورين خطيبًا لا يبارى، يعرف كيف يصوغ كلمه صوغًا تهَشُّ له الأسماع وتصغي له القلوب، وقد نَوَّه بخطابته وفصاحته كثير من معاصريه على نحو قول الشَّعْبي: " ما سمعت متكلمًا على منبر قط تكلم فأحسن إلا أحببت أن يسكت خوفًا من أن يسيء إلا زيادًا فإنه كلما أكثر كان أجود كلامًا "[٣]، وروى المبرد في كتابه (الكامل) أن عبدالملك بن مروان أُتِيَ برجل من الخوارج، فجعل يبسط له من قولهم ويُزيِّن له من مذهبهم بلسان طَلْقٍ وألفاظٍ مبيِّنة ومعانٍ واضحة، فقال عبدالملك: " لقد كاد يوقع في خاطري أن الجنة خُلِقت لهم، وأني أولى بالجهاد منهم، ثم رجعت إلى ما ثبَّت الله عليَّ من الحُجَّة وقرر في قلبي من الحقِّ " [٤]، وقد كان للخوارج في العصر الأموي خطباء كثيرون مفوَّهون، وكانوا يعنون عناية شديدة بإعداد كلامهم، ولعل هذا ما جعل عبيد الله بن زياد يقول فيهم: " إن كلامهم أسرع إلى القلوب من النار إلى الهشيم "[٥].

ويخيل إلى من يقرأ في أخبار العرب أنهم أصبحوا جميعًا خطباء، فهم يخطبون في نظرياتهم السياسية وفي معتقداتهم الدينية ويتناقشون فيها بكل مكان، في المسجد وفي الطرقات والأسواق، وفي السلم وحين يتحاربون، ويروي لنا الجاحظ أن قيس بن

---

(٢) المرجع السابق، ١ /٤٧.

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوى، دار صعب ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٨ م، ٤٢٠/١.

(٤) المبرد: الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص ٥٧٣.

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

خارجة بن سنان يقال: إنه خطب في حرب داحس والغَبْراء يومًا إلى الليل[٦]، ومن ورائهم القصاص والوعاظ، وقد جعل ذلك الجاحظ ينبهر انبهارًا شديدًا فيخص العرب بالخطابة ويرفعهم درجات فوق الفرس واليونان[٧]، ولعل مما يدل على ما نذهب إليه أن أقدم النصوص التي تتصل بماهية البلاغة تضاف إلى واعظ من هؤلاء الوعاظ والمتكلمين وهو عمر بن عبيد، فقد روى الجاحظ أنه قيل له: ما البلاغة؟ فقال لسائله: ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار، وما بصَّرك مواقع رشدك وعواقب غيِّك، قال السائل: ليس هذا أريد ... قال عمرو: فكأنك إنما تريد تخير اللفظ في حسن إفهام ؟ قال: نعم، قال: إنك إن أردت تقرير حجة الله في عقول المُكلَّفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة كنت قد أُتيتَ فصل الخطاب، واستحققت على الله جزيل الثواب "[٨].

وانطلاقًا مما سبق نجد أنهم قد ربطوا بين الشعر والعلم على المستوى المعجمي؛ فالشاعر من يشعر بما لا يشعر به غيره عن طريق ملكة الخيال والتخيُّل، وربطوه بالفطنة، وربطوا الفطنة به؛ لأن الشاعر يفطن إلى مالا يفطن إليه غيره من إدراك للعلاقات بين عناصر الكون والوجود، وإعادة صياغة هذه العلاقات بما يتواءم مع رؤيته الخاصة، والتعبير عن هذا كله بلغة خاصة تنتمي إلى عالمه الشعري ومعجمه الخاص، يقول الكتور جابر عصفور: " إن القيمة الأخلاقية التي ينطوي عليها الشعر لا تحدث أثرها في المتلقي إلا بالتوصيل، أي أنها تظل مادة مفارقة للصورة بكيفية لا

---

(٦) الجاحظ، البيان والتبيين، ١/ ١١٦ وما بعدها.

(٧) المرجع السابق، ٣/ ٢٧ وما بعدها.

(٨) المرجع السابق نفسه، ١/ ١١٤، وانظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد ٣/ ٢٦٠، و انظر: الحصري، زهر الآداب، ضبط زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، الطبعة الثانية ١٩٢٩م، ١/٩٤.

تكتسب أي بُعدٍ من أبعادها الجمالية إلا بالتوصيل"[٩]، ثم نراه يبين وسيلة التوصيل في الشعر فيقول: " أما التقديم الشعري فهو الصياغة المؤثرة التي تستوعب القيمة وتعرضها من خلال مظاهرها التي تتبدى فيها، أو من خلال مقارنتها بغيرها مقارنة تبرز صفاتها" [١٠] ويقول أيضًا: " ولكن الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريق مباشرة، إنه يوصلها من خلال وسيط نوعي يقدم قيم هذا المخطط تقديمًا فنيًّا مؤثرًا. والتقديم الفني المؤثر ينطوي على قيمة تتجاوز المحتوى الأخلاقي، بل إنها – في حقيقة الأمر – قيمة غير مفارقة للمحتوى الأخلاقي، وأعني القيمة الجمالية التي تقترن بلذة التعرف المجدد، والمتعة الكامنة في تكامل الشكل، وتناسب العناصر المكونة له "[١١]. ويقول فاست: " عملية الخلق في الأدب هي عملية اشتقاق وتركيب جديد، وليست عملية نسخ أو نقل – فالكاتب ينبغي أن ينتخب لا أن يسجل – والدافعية هي هذا الاشتقاق الأدبي الذي يرتفع بإدراك القاريء من خلال عمليتي الإبداع والانتخاب "[١٢]، ويقول أورين أدمان: " من أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أخاذة بأن يمنحها الحياة. إن الفنان سواء أكان شاعرًا أم رسامًا أم مثالاً أم مهندسًا معماريًّا يتناول الأشياء كما يتناول الشاعرُ والقصاصُ الأحداثَ على نحو يجبر العين على التوقف ونشدان المتعة في الرؤية، كما يجبر الآذان على الاستماع لمجرد الاستماع، والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التي لا تسعى إلى نفع، أو الحيرة أو الدهشة "[١٣].

وقد اهتم نقادنا القدامى بالمتعة الجمالية للمعنى وطرافته في النص الأدبي بشكل عام. وكيف أن هذا النص بطرافته يخلق لدى القارئ الإحساس بالمتعة الجمالية،

---

(٩) جابرعصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٢٦.

(١٠) المرجع السابق ص ١٢٦.

(١١) المرجع السابق نفسه ص ٢٠٩.

(١٢) أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧،ص ١٤٢.

(١٣) أروين أدمان، الفنون والإنسان(مقدمة موجزة لعلم الجمال) ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٢٦-٢٧.

فالجاحظ يتحدث عن ظهور الشئ من غير معدنه فيقول:" إن الشئ من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما أبعد في الوهم كان أطرف، و كلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع "[١٤]؛ أي أن المتعة الجمالية التي يحس بها القارئ تنشأ لديه، حين تواصله مع النص الأدبي حين ينزاح النص عن التصورات التي ألفها القارئ، أو التي كان يتوقع حدوثها. والمبدع في ذلك كله ينحو بالقاريء نحو معان جديدة مفعمة باللذة والمتعة الجمالية، باستطاعتها هدم المعاني والتصورات الأولى للنص القابعة في ذهنه، وبناء رؤى جديدة للكون والوجود تفسح المجال لقراءات متعددة؛ لذا فإنهم قد تكلموا عن " الإتساع " في لغة الشعر. فهذا ابن رشيق يحدده في كون " الشاعر يقول بيتًا من الشعر يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى "[٣٠].

ولقد ارتبط الشعر بحياة العرب اليومية، وكثر نظمه، ولاكته الألسنة حتى سهل نظمه، وقرب متناوله من الشعراء، يقول الجاحظ: " كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، فليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المنازعة والمناقلة، أو عند صراخ، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد؛ فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً "[١٥].

إن مقولة الجاحظ السابقة تقف بنا عند نقطة ارتباط الفنون الأدبية بحياة العرب قديمًا حتى صار الشعر ديوانهم يسجل فيه الشعراء كل ملمح من ملامح حياتهم القبلية العامة أو مشاعرهم الذاتية الخاصة حتى صار الشعر فن الحياة اليومية. ويقول الجاحظ في موضع آخر في كتابه (الحيوان): " فكل أمة تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين

([١٤]) الجاحظ، البيان والتبيين ١/٨٩.

([١٥]) الجاحظ، البيان والتبيين ٣ /٢٨.

مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال، وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها "([١٦])، ويعزز هذه الفكرة ويكرسها ابن قتيبة حين قال: " إن الله جعل الشعر لعلوم العرب مستودعًا، ولآدابها حافظًا، ولأنسابها مقيدًا، ولأخبارها ديوانًا لا يَرَثُّ على الدهر ولا يبيد على مَرِّ الزمان"([١٧]).

ولقد أكد حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء) على مكانة ملكة الإبداع المعتمدة على التخييل فقد " أكد حازم أن الشعر يعول فيه على التخييل، باعتباره – التخييل – طريقة في إيقاع المعاني، أو كيفية متميزة لصياغة معطيات في شكل متميز، يعول عليه في الحكم النقدي "([١٨]).

إن بناء ملكة الإبداع وصقلها ليس هيّنًا بل يحتاج إلى كثير من الدربة والممارسة؛ لأن الكلام في النص الشعري يحتاج إلى صفات وسمات خاصة، فنجد حازم القرطاجني يحدثنا عن مبدأ الاعتدال والتناسب في النص الشعري ليأخذ صفة الشعرية، ويربط حازم بين هذا المبدأ والأسباب الخفية الكامنة وراء لذة النص الشعري وإغرائه للمتلقي فيقول: " وليس يحمد في الكلام أيضًا أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكن المحمود من ذلك ما له حظٌّ من الرصانة لا تبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لا يبلغ به إلى الإسآم والإضجار، فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستحلى، وهو شبه الرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلاً. والكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدي إلى الغصص، فلا شفاء مع التقطيع المُخِلِّ، ولا راحة مع التطويل الممل، ولكن خير الأمور

([١٦]) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م، ١/ ٧١- ٧٢.

([١٧]) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ١٤.

([١٨]) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٣٦٣.

أوساطها "([19]). وهو يشير إلى ملكة الإبداع ودورها في ارتجال الشعر ونظمه، وكيف أن الشعر قائم على فكرة " الانتقاء" في تخير الألفاظ والعبارات والصور، يقول الدكتور سعد مصلوح:" إن الأسلوب اختيار أو انتقاء Selection يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على سمات أخرى بوسيلة "([20])، وهذا ما يؤيده حديث امريء القيس عن نفسه في بداية نظمه للشعر، فيقول:

أذودُ القَوافي عنّي ذِيادًا ذَيادَ غُلامٍ جَريءٍ جَوَادَا
فلمَّا كَثُرْنَ وعَنَّيْنَهُ تَخَيَّرَ مِنْهُنَّ ستًّا جِيادَا
فَأَعْزِلُ مَرْجَانَهَا جَانِبًا وآخُذُ مِنْ دُرِّهَا المُسْتَجَادَا([21])

وامرؤ القيس في الأبيات السابقة يوقفنا على فكرة الانتقاء التي يتبعها المبدع في بناء نصه الأدبي وحالة المعاناة التي يمرُّ بها أثناء عملية الإبداع والإنشاء لعمله قبل إخراجه إلى جمهوره في الصورة التي يرتضيها، كما يلفت انتباهنا إلى حالة المعاناة التي كان يعانيها في بداية حياته الإبداعية قبل أن تصقل التجربة ملكته الإبداعية وتشكلها.

ويشير الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى ملكة التخيل عند الشاعر وقدرتها على خلق علاقات متناسبة بين الأشياء والعناصر المتباعدة مما يؤدي إلى الانسجام في النص الشعري فيقول: " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا " ثم يبين مكانتها في الصياغة الشعرية والأدبية؛ لأنها تصل إلى ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان

([19]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م، ص ٣٦٢.

([20]) سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٢٣.

([21]) امرؤ القيس، ديوانه، دار صادر، بيروت، ص ٨-٩.

عن فهمه وإيضاحه "([٢٢]).ولذلك نجد الدكتور جابر عصفور يؤكد على أصالة هذه الملكة في العملية الإبداعية فيقول: " يرجع الجذر اللغوي لكلمتي " شعر" و " شاعر " إلى الفطنة والمعرفة، وكلتا الكلمتين تشيران إلى إدراك العلاقات المتميزة بين المعاني "([٢٣])؛ إذن فإن أهم ما يميز الشاعر البارع هو قدرته التخيلية والتخييلية التي تمكنه من إدراك العلاقات وحسن الصياغة.

وانطلاقًا من الإقرار بمكانة ملكة التخيل والتخييل في العملية الإبداعية رأينا حوارًا نقديًا مسهبًا عن الصنعة والتصنع والطبع والتكلف والسبق والتبعية والتقليد والمحاكاة والأخذ الحسن؛ لذلك حرص الشعراء والأدباء على تجاوز المألوف والمعروف وتعديه حتى وإن كان إبداعًا مألوفًا، فلا يسير سيرة سابقيه حتى لا يلقى استهجانًا؛ لذلك اتجه الشعراء قديمًا إلى " قوالب التعبير، وبذلك أصبح المدار على القالب لا على المدلول والمضمون، وبالغوا في ذلك، حتى كان منهم من يخرج قصيدته في عام كامل، يردد نظره في صيغها وعباراتها حتى تصبح تامة في بنائها "([٢٤]).

إننا وإن كنا نؤيد الدكتور شوقي ضيف في شيء مما قاله عن توجه الشعراء إلى تجويد الصياغة الذي دفع إليه دوران حديثهم حول معانٍ واحدة، تلك الحالة التي شخصها زهير بن أبي سلمى في بيته المشهور:

ما أرانا نقول إلا مُعَارًا أو مُعَادًا من لفظنا مكرورًا

فإننا نختلف معه في هذا الفصل الحاد بين المدلول والدال على المستوى الإبداعي، فالمدلولات تتبدل وتتحور بتبدل الدوال، فتغير المعنى قرين لتغير المبنى ورفيقه، ولا يمكن أن نتصور دلالة أحدهما بعيدًا عن الآخر؛ فكل صياغة جديدة تصحبها دلالة جديدة وكلاهما دال على بعد إبداعي جديد.

([٢٢]) المرجع السابق، ص ١٤٣ – ١٤٤.

([٢٣]) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٣٥٥.

([٢٤]) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف،١٩٨٢م، ص ٢٢٦، والبيان والتبيين ٢/ ٩ وما بعدها.

إن الشاعر يحور في الصياغة الشعرية انطلاقًا من قراءته لصياغات سابقة ليتجاوزها بملكته وقدرته إلى الأداء الإبداعي المتميز، فهو لا يتحاشاها كلية ولا يستسلم لصياغتها إنما يتخذها منطلقًا لبناء وصياغة جديدين، فالنص الشعري الجديد يتلاقح ويتماهى مع النصوص الشعرية السابقة القارة في وعيه لينتج عن ذلك كله نص جيد يتميز عن النصوص السابقة أو يستفيد من أبعادها الدلالية والذهنية، فنحن أمام حالة من التلاقح النصي الذي ينتج عنه نصوص متميزة؛ فنحن كأننا أمام أسلوبية (رولان بارت) التي تؤكد على الجانب الفردي في الأسلوب، لا سيما في تمييزه بين (الكتابة) التي هي جماعية ، ودرجتها (صفر) والأسلوب الذي هو خاص من إنتاج مبدع متميز بلغته وأسلوبه وعالمه الجمالي الفردي الذي لم تتحكم فيه قضايا وهموم الجماعة، مادام الأهم عند بارث هو: كيف وبأي أداة يعبر المؤلف وليس عن أي مضمون يعبر.

نلمس ذلك في تصوير الشعراء القدامى للرجال بالكواكب والنجوم، يقول عامر المَحَارِبِيُّ في الفخر بقومه:

وكُنَّا نجومًا كلما انقضَّ كوكبٌ بدا زاهرٌ منهنَّ ليس بأقتما[٢٥]

ويقول لقيط بن زرارة مضيفًا إلى المعنى السابق شيئًا من عنده:

وإني من القوم الذين عرفتمُ إذا مات منهم سيِّدٌ قام صاحبُهْ

نجوم سماءٍ كلما غار كوكبٌ بدا كوكبٌ تأوي إليه كواكبُهْ[٢٦]

فألَمَّ النابغة بهذه الصورة وبنائها وأعاد صياغتها في مدحه للنعمان بن المنذر فقال فيه:

ألَمْ تَرَ أنَّ الله أعطاك سَوْرَةً ترى كلَّ مَلْكٍ دونها يتذبذبُ

بأنَّك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ إذا طلعت لم يَبْدُ منهُنَّ كوكبُ[٢٧]

([٢٥]) انظر: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، طبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٣٢١.

([٢٦]) الجاحظ، الحيوان ٣/٩٣.

([٢٧]) المرجع السابق ٣/٩٥. وانظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٧٣ – ٧٤.

ولعل حديث الدكتور شوقي ضيف بعد ذلك يؤيدنا فيما ذهبنا إليه؛ فقد قال: "ومعنى ذلك أن ضيق الدائرة في معانيهم لم يَحُلْ بينهم وبين النفوذ منها إلى دقائق كثيرة، فقد تحولوا يولدونها ويستنبطون منها كثيرًا من الخواطر والصور الطريفة"([٢٨]).

إن هذا الجانب في الشعر العربي يصور رقيًا لغويًا وفنيًا، وهو رقي قد سبقته تجارب طويلة تنامت وتكاملت حتى وصلت إلى هذه الصورة الشعرية الناضجة، فقد أسهم الحراك الشعري عبر العصور بدور فعال في صقل ملكة الإبداع وتنميتها.

إن المساجلات الشعرية من تهاجٍ وفخر وتنافس بين الشعراء في الأسواق الأدبية في العصر الجاهلي أشعلت جذوة الشعر، ودفعت الشعراء إلى تجويد صناعتهم؛ كي يجدوا لها رواجًا وقبولاً واستحسانًا في وسط عالم يموج بالشعر والشعراء لا مجال لصاحب صناعة واهنة فيه، كما كانت المعركة الشعرية في صدر الإسلام بين شعراء الدعوة الجديدة والشعراء المناهضين لها صورة من صور هذا التنافس الذي أسهم بدوره في ازدهار الشعر والأدب حين ذاك، وحسان ابن ثابت يشير في شعره إلى مجال الإبداع الحقيقي وميدانه وهو الإنشاد، فيقول:

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قائلُه إنَّ الغِنَاءَ لهذا الشِّعْرِ مِضْمَارُ
يَمِيْزُ مُكْفَأَهُ عنه ويَعْزِلُهُ كما تَمِيْزُ خَبِيْثَ الفِضَّةِ النَّارُ([٢٩])

وفي العصر الأموي كان فنُّ النقائض الذي شاع في ذاك العصر وكثر شعراؤه شكلاً من أشكال التنافس الفني إلا إنه كان يحتاج إلى قدرات خاصة وإمكانات فنية عالية؛ فقد كان فنُّ النقائض أشبه بمناظرة فنية يهدف إلى إمتاع الناس؛ لذلك كان الخلفاء والولاة يستقدمون شاعريها البارزين – جرير والفرزدق – ليتناشدا أمامهم ابتغاء اللهو والتسلية([٣٠])؛ فهي أشبه بالمسرح الساخر الذي نراه اليوم، وقد عملت بشكل

([٢٨]) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص ٢٢٣.

([٢٩]) حسان بن ثابت، ديوانه، تحقيق: سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢٨٠.

([٣٠]) شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، ٢٠٠٢م، ص ٢٥٠ -٢٥١ (بتصرف).

ما على صقل ملكات الشعراء؛ فهي لون من ألوان الممارسة العملية والتجارب التي تظهر مقدرة الشاعر على نقض كلام منافسه وبناء كلام جديد يُعلي من شأنه وشأن قبيلته، ويشير الدكتور مصطفى الشورى إلى الحراك الأدبي في العصر الأموي وعلل ازدهاره فيقول:" وفي عصر الدولة الأموية ازدهرت الحركة الأدبي، وارتفعت مكانة الشعر والشعراء، واتخذ الخلفاء لأبنائهم مؤدبين يعلمونهم الشعر واللغة، ويروون لهم أشعار الجاهلية وأخبارها" ثم يدلل على هذا الازدهار الأدبي فيقول: " حفظ الشعراء في العصر الأموي كثيرًا من الشعر الجاهلي، وكانوا يقبلون على روايته وإنشاده"([٣١]).

وفي العصر العباسي كانت نقائض بشار بن برد وحماد عجرد صورة أخرى من صور هذا التنافس الفني الذي غذته الحياة الثقافية والحضارية بعناصر رقيه وازدهاره. يقول الدكتور زيد الهويدي في كتابه (تنمية الإبداع): " إن العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع تؤدي إلى الإبداع إذا كانت قائمة على الحوار والمنافسة وحرية التعبير عن الرأي والاستفادة من الرأي الآخر"([٣٢]). ويرى هامفورد Humford : " أن العوامل الاجتماعية تؤثر على إبداع الأفراد؛ فالبيئة المساندة للفرد المتقبلة للأفكار المبدعة والتي توفر الوسائل المختلفة التي تساعد على نمو الإبداع من خلال إدخال التحسينات عليها تجعل الفرد أكثر إبداعًا"([٣٣]).

الإبداع الأدبي من الرواية إلى الدِّراية :

لعبت الرواية الأدبية دورًا مهمًا في المحافظة على العمل الأدبي قديمًا من الضياع؛ فقد كانت الوسيلة الأساسية التي حفظت لنا الأدب العربي في العصر الجاهلي وما تلاه

([٣١]) مصطفى الشورى، الشعر الجاهلي " تفسير أسطوري "، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٧٢.

([٣٢]) زيد الهويدي، تنمية الإبداع (أسسه وتطبيقاته)، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٤٧.

(٣٣)Hamfrd,M.,D.,Managing Creative People: Strategies And Tactics for innovation,Human man Resourees mangment review,٢٠٠٠,P٨١.

حتى عصر التدوين، فقد كان لكل شاعرٍ راوٍ أو مجموعة من الرواة " وكان الرواة منذ العصر الجاهلي يتلقون الشعر ويحفظونه عن طريق المشافهة والسماع، وكان لكل شاعرٍ راوٍ أو رواة يلازمونه، ويأخذون عنه شعره، ثم يتولون إذاعته بين الناس. وكان هؤلاء الرواة – عادة – من ناشئة الشعراء الذين يلازمون كبارهم، لا من أجل الرواية فحسب، وإنما من أجل تعلم الشعر أيضًا، وكانوا – أكثر ما يكونون – من أسرة الشاعر أو قبيلته، وأحيانًا يكونون غرباء عن القبيلة لا تجمع بينهم وبينه إلا أواصر الفن ووشائجه "([٣٤]).

وقد بيَّن القاضي عبد العزيز الجرجاني دور الرواية والدربة في صقل ملكة الإبداع في كتابه (الوساطة) فقال:" أنا أقول أيدك الله إن الشعر 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 المُبَرَّز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفْصِلُ في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولَّد، إلا إنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمَسُّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر. فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع. وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل إن زهير كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير، وإن أباذؤيب راوية ساعدة بن جُؤَيَّة، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم. وكان عبيد راوية الأعشى، ولم تُسْمَعْ له كلمةٌ تامةٌ، كما لم يُسْمَعْ لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهل راوية الكميت، والسايب راوية كُثَيِّر، غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة، وإليه أكثر استئناسًا. وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في النطق والعبارة، وإنما تَفْضُلُ القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثم قد نجد الرجل منها شاعرًا مُفَلَّقًا، وابن عمه وجار جنابه

([٣٤]) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ١٩٨١م، ص ١٩، وانظر: مصطفى الشورى، الشعر الجاهلي" تفسير أسطوري"، ،ص ٧٠.

ولصيق طُنُبه بكيًّا مفحمًا، ونجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء، وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر"([٣٥]).

والقاضي الجرجاني يجعل الرواية عند العرب أشبه بالتلمذة، فالشاعر يتتلمذ على شعر غيره عن طريق الرواية، كما أشار إلى التفاوت بين الشعراء والخطباء في القدرة على الإبداع والفصاحة حتى وإن انتموا إلى قبيلة واحدة، بل إن المبدع الواحد قد تتفاوت قدراته الإبداعية وفقًا لما يمرُّ به من تغير حالاته، يقول ابن قتيبة:" وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب ريضه، ولا يُعْرَفُ لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غَمٍّ، وكان الفرزدق يقول: أنا أشعر تميم، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت، وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه ويسمح أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها الخلوة في المحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر "([٣٦])، ويقول أيضًا:" وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيئة: أي الناس أشعر؟ فأخرج لسانًا دقيقًا كأنه لسان حيَّة فقال: هذا إذا طمع"([٣٧]) .

وقد تكونت مجموعة من المدارس الفنية التي وثقت الرواية أواصرها الفنية؛ فظهرت في العصر الجاهلي مدرسة عبيد الشعر التي امتدت من شعر أوس بن حجر ومرورًا بزهير بن أبي سلمى وكعب ابنه وانتهاء بالحطيئة، وهي مدرسة امتدت عراها وتوثقت عبر الرواية إلى العصر الأموي، يقول الدكتور عزالدين إسماعيل: " كان زهير

([٣٥]) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا ، لبنان،١٩٦٦م، ص٢١.

([٣٦]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ /٣١. وانظر: ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٥م، ص ٤٣١.

([٣٧]) المرجع السابق:

بن أبي سلمى راوية أوس بن حجر، وهما جاهليان، وكان الحطيئة – وهو شاعر مخضرم – راوية زهير، وكان هدبة بن خشرم راوية الحطيئة، وكان جميل راوية هدبة، وكثير راوية جميل، والسائب الدوسي راوية كُثَيِّر"([38]). ويذكر الفرزدق في شعره عددًا من قدامى الشعراء الذين يدين لهم بالفضل في نظم الشعر، والذين كانت أشعارهم نبراسًا ودافعًا لصقل ملكة إبداعه، يقول فيها:

وَهَبَ القصائدَ لي النوابغُ إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجَرْوَلُ

فهو في هذا البيت وحده يشير إلى النوابغ الثلاثة: النابغة الذبياني والنابغة الجعدي والنابغة الشيباني، كما يذكر المُخَبَّل السعدي(أبو يزيد) وامرأ القيس (ذو القروح) والحطيئة) "([39]). ولعل ما ذكره امرؤ القيس في قوله:

عُوجَا على الطلل المُحِيلِ لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خِذام([40])

وكلام عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهُّمِ([41])

والكلام المنسوب إلى زهير:

ما أرانا نقول إلا مُعارًا أو مُعادًا من لفظنا مكرورًا[42]

فكلها دلائل على وعي الشاعر القديم بإبداعات سابقيه وتداولها؛ وقد كان كل (تودوروف) و(ياكبسون) يعتبران (النص) وحدة مغلقة، بينما كان (جيرار جينيت) يعتبره نصا (مفتوحا)؛ لأنه مزيج من (نصوص) متنوعة من حيث الجنس والشكل والمحتوى، وهو ما يسميه (جامع النص)، استنادا إلى ما كانت تطلق عليه

([38]) عزالدين إسماعيل:المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٦م،ص ٦٠.

([39]) المرجع السابق، ص ٦٠.

([40]) ديوان امريء القيس، دار المعارف، القاهرة،١٩٦٥، ص ١١٤.

([41]) الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان (د.ت)، ص ١٩١.

([42]) البيت غير موجود في ديوانه، وانظر شك الدكتور شوقي ضيف في نسبة البيت إلى زهير في كتابه العصر الجاهلي، ص ٢٢٦.

(جوليا كريستيفا) (التناص)، إذ النصُّ: ثمرة لتداخلات نصيَّة، كل نصٍّ يستمد وجوده وحياته من نصوص أخرى، واعتمادًا على الرواية الأدبية والإنشاد الشعري المتكرر غير المنقطع نجد أن الشاعر القديم يتماهى كثيرًا في فنِّه ويتلاقى مع كثير ممن روى شعرهم أو تتلمذ على إنشاده، وكأن شعره صار قراءة جديدة لقراءات كثيرة ومتوالية لتراث سابقيه؛ فالنص المتناص امتصاص لنصوص أخرى، يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومه مقاصده، ويحوّلها بتقنياته المختلفة بقصد مناقضة خصائصها وطلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أن التناص هو " تعالق " (الخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة([٤٣]).

ويؤكد الدكتور جابر عصفور في كتابه (ذاكرة الشعر) على فكرة التلاقح والتعانق والجدل بين النصوص فيعدُّ التناص الأدبي علاقة جدلية بين النصوص " خصوصًا ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص في علاقته بغيره حتى في أقصى درجات انفتاحه"([٤٤])، وبذلك يغدو النصُّ المتناص على حدّ قول الدكتور جابر عصفور:" فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية حتى في أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التي لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية "([٤٥]).

وقد تناول صبري حافظ مفهوم " الشفرة " في سياق التناص بمفهومه السيميوطيقي، مما يعدُّ من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة، مشيرًا إلى ما يُسمى " بازدواج البؤرة " وهو الذي " يلفت اهتمامنا إلى النصوص

([٤٣]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء،الطبعة الثانية،١٩٨٦م، ص ١١، نقلاً عن مقدمة الدكتور عوض الغباري لديوان ابن نباتة المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٦.

([٤٤]) جابر عصفور، ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٩.

([٤٥]) المرجع السابق، ص ٣٤.

الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص مكوّنات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه، وفضّ مغاليق نظامه الإشاري "([٤٦]).

إننا على ضوء فكرة انفتاح النص الأدبي واتساعه وحواره مع النصوص الأخرى فيما أطلق عليه " التناص " ندرك كيف وثقت الرواية علاقات مدرسة عبيد الشعر، وكيف أسهمت في ظهور مدارس فنية أخرى مثل مدرسة (وصافي الخيل) التي تضم أبا دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي وزيد الخيل وطفيل الغنوي وسلامة بن جندل؛ فقد ذكر الأصمعي:" أن ثلاثة لا يقاربهم أحد في وصف الخيل: أبو دؤاد الإيادي والطفيل الغنوي والنابغة الجعدي. فأما أبو دؤاد فكان على خيل النعمان بن المنذر، والطفيل كان يركبها وهو أعزل إلى أن كبر، والجعدي سمع أوصافها من أشعار أهلها فأخذها عنهم "([٤٧]).

وقد أكد أبوعبيدة على أستاذية أبي دؤاد لمدرسة وصافي الخيل فقال: " إن أبا دؤاد أوصف الناس للفرس في الجاهلية والإسلام، وبعده طفيل والنابغة الجعدي"([٤٨])، وقال ابن الأعرابي:" لم يصف أحد قط الخيل إلا احتاج إلى أبي دؤاد، وقد لقب بنعات الخيل؛ لأنه أحسن نعتها "([٤٩])، والرواية الأدبية لشعراء كل مدرسة لإبداعات سابقيهم وتداولهم لصورهم الفنية ذات أثر واضح في إقرار المعجم الشعري الخاص لكل مدرسة.

لعبت الرواية إذن دورًا مهمًا في صقل ملكات الأدباء ومواهبهم وتلاقح إبداعاتهم؛ فقد تربى زهير على شعر بشامة بن الغدير وأوس بن حجر، وتربى كعب على يد أبيه

([٤٦]) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، القاهرة، ربيع ١٩٨٤، ص ٢٣، نقلاً عن عوض الغباري، مقدمة ديوان ابن نباتة المصري، ص ١١.

([٤٧]) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، ٤٠٥/١٦.

([٤٨]) نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد ص ١٠٠ نقلاً عن الشعر الجاهلي،سيد حنفي، ص ٤٠.

([٤٩]) المرجع السابق، ص ٤٠.

وشعره حتى نضجت موهبته وأُصقِلت ملكته، وقصة تعليم زهير الشعر لابنه كعب ذائعة ومعروفة في كتب التراث.

وكما تربى زهير على شعري بشامة وأوس وتربى كعب على شعر أبيه فإن امرأ القيس قد تربى على رواية شعر عبيد بن الأبرص حتى نضج فنُّه الشعري، يقول الدكتور سيد حنفي:" حمل الرواة شعر عبيد، وكان من بين من حمله ورواه امرؤ القيس بن حجر الشاعر "([٥٠])، وقصة تعليم عبيد بن الأبرص الشعر لامريء القيس في مطارحة شعرية تبلغ سبعة عشر بيتًا، يلقي عبيد بالبيت ويرد امرؤ القيس بآخر، وجميعها من ذاك الوزن وتلك القافية موجودة بديوانيهما([٥١])، وبصرف النظر عن الصنعة الواضحة في الأبيات الواردة بها، فإنها تشير من طرف خفي إلى العلاقة الوثيقة بين المساجلات الشعرية والرواية وبين صوغ الشعر وصقل ملكة الشعراء الإبداعية، يقول الدكتور سيد حنفي: " إننا نشعر أن بعض الصور التي عبر بها عبيد عن أحاسيسه كانت مصدر إلهام لامريء القيس "([٥٢])، وينتهي إلى القول: بأنه " لا يستطيع أن يتجاهل هذه العلاقة الفنية بين الشاعرين، ولا يستطيع إلا أن نؤكد أنه لو كان وصلنا من شعر عبيد شيء أكثر مما سجله الرواة لكان من المحتمل أن نكتشف الأثر الذي خلفه عبيد في شعر راويته امريء القيس "([٥٣]).

وتسعفنا في طرحنا لهذا الموضوع مقولة الناقد الفرنسي الكبير(لانسون) التي ترجمها دكتور محمد مندور وألحقها بكتابه (النقد المنهجي عند العرب) وهي: " أن أكثر الكتاب أصالة هو إلى حدٍ بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة لتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته فلكي نميزه – أي نجده هو نفسه – لابد أن نفصل عنه كمية كبيرة من الشوائب الغريبة، يجب أن نعرف ذلك الماضي

([٥٠]) سيد حنفي: الشعر الجاهلي، ص ٥٨- ٥٩.

([٥١]) المرجع السابق، ص٥٩.

([٥٢]) المرجع السابق نفسه، ص ٦٢.

([٥٣]) المرجع السابق نفسه،٦٢.

الممتد فيه، وذلك الحاضر الذي تسرب إليه، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية، وأن ندركها ونحددها، ومع ذلك فلن نعرفه عند تلك المرحلة إلا معرفة احتمالية، إذ لابد لكي ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين من أن نراه يعمل وينمي نشاطه، أي لابد من أن نتتبع تأثير الكاتب في الحياة الأدبية والاجتماعية"(٥٤).

إننا إذا نظرنا لمقولة (لانسون) في دراستنا هذه فإن ذلك لا يعني أننا نقلل من شأن فكر الإنسان وشخصيته المستقلة التي تضعه على أرض الأصالة ولا تضعه في دروب التبعية؛ ذلك لأن الفكر الإبداعي عامة – أيًّا كان نوعه علماً أو فنًّا – وإن كان لا يُؤَسَّسُ ولا ينسلخ عن قواعد وقوانين تدب جذورها في أغوار سحيقة، فهو حصيلة موروث ثقافي رسب في العقل والوجدان.

وإذا تتبعنا حركة الأدب في العصر العباسي نرى أن اللغويين قد سيطروا على سوق الشعر، وقد مضوا يتمسكون بالمثل الشعري القديم – في العصر الجاهلي وما تلاه – تمسكًا شديدًا، ودعوا الشعراء العباسيين إلى الاقتداء بها في إبداعهم؛ فكانت نماذج الشعر القديم زادًا سرى في نفوسهم وبدت ملامحه الفنية في أشعارهم؛ فقويت السليقة العربية في أشعار الشعراء المولدين مثل أبي نواس وبشار ومطيع بن إياس وغيرهم من أدباء ذاك العصر.

لقد عمل اللغويون وبعض أصحاب المنتخبات الشعرية على وضع نماذج الشعر المثالية نصب عيني الشاعر العباسي الذي تأثر بكل خصائصها، كما وضعوا من أقيسة اللغة في الاشتقاق والتصريف والنحو وموسيقا الشعر وعروضه ما أعانهم على صقل موهبتهم وتنميتها، يقول الدكتور شوقي ضيف: " وبذلك وضعوا في أيديهم جميع الآلات التي تعينهم لا على التثقيف بالعربية والتدرب عليها فحسب، بل أيضًا على أن يتقنوا التعبير بها والتصرف فيها حسب حاجاتهم الوجدانية والعقلية والحضارية "(٥٥).

---

(٥٤) لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب(ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب)،ترجمة: د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة ، القاهرة (د.ت)، ص ٤٠٠.

(٥٥) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٤٥.

وقد هيأ ذلك كله إلى ازدهار الشعر في العصر العباسي حتى استحدث الشعراء أسلوبًا مُوَلَّدًا جديدًا يعتمد على الانطلاق من الشعر النموذجي القديم، ويراعي الذوق الحضاري، يقول ابن المعتز عن شعر بشار:" كان شعره أنقى من الراحة، وأصفى من الزجاجة، وأسلس على اللسان من الماء العذب "([٥٦])، والذي يقف وراء جودة الشاعر الفنية هذه على الرغم من أصوله الفارسية تلك المعايشة الواقعية للغة والمخالطة الدائمة لأصحابها، فهو يعلل فصاحته تلك بقوله:" ولدت ها هنا (في البصرة)، ونشأت في حجور ثمانين شيخًا من فصحاء بني عقيل، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ، وإن دخلت على نسائهم فنساؤهم أفصح منهم، وأيفعتُ فأبديتُ (دخلت البادية) إلى أن أدركتُ (بلغتُ الحُلُمَ) فمن أين يأتيني الخطأ؟! "([٥٧]). وينقل جورجي زيدان خبرًا يقول:" إن أبا تمام الشاعر كان يحفظ من أشعار العرب الجاهلية أربعة عشر ألف أرجوزة "([٥٨]).

وكانت الدربة وسيلة الأديب لتجويد صنعته وسبيله إلى صقل موهبته وملكته الإبداعية في مجال النثر الفني؛ فقد ارتقت الخطابة وفنون الجدال والمناظرة من خلال التمرس، ففي العصر الأموي نجد الحسن البصري يدعو شباب الوعاظ ويعلمهم ما يريدون من حسن الإفهام ومن البيان وطلاقة اللسان، وكيف يحصّلون ذلك ويميزونه مع جمال المخارج والسلامة من التكلف، وقد يدعوهم إلى المناظرة بين يديه لتمرينهم وترويضهم على نحو ما صنع مع واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد، فقد كان يدعوهم إلى المناظرة حتى يحذقا الجدال ومناقشة الخصوم والاحتجاج عليهم. ومن بين أصحاب الخبرة والدراية من كان يقدم وصاياها لأولئك الوعاظ الناشئين، يقول شبيب بن شيبة:"

([٥٦]) ابن المعتز، طبقات الشعراء، دار المعارف، ص ٢٨، وشوقي ضيف، العصر العباسي الأول ص ١٤٦.

([٥٧]) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣ /١٤٩.

([٥٨]) انظر، جورجي زيدان، تاريخ التمدن الإسلامي، ٣ / ٢٩، نقلاً عن عزالدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٦٢.

إذا ابتُلي الخطيب بمقام لا بد له فيه من الإطالة فإياه والإسهاب إلى درجة الخطل "([٥٩]).ويقول خالد بن صفوان:" اعلم – رحمك الله – أن البلاغة ليست بخفة اللسان وكثرة الهذيان، ولكنها بإصابة المعنى والقصد إلى الحجة "([٦٠]).

إن الخطابة الوعظية والسياسية والحفلية نمت وازدهرت بطول المدارسة والبحث في أدواتها ووسائل تجويدها، حتى قيل إن شباب الكتّاب في دواوين الخلفاء كانوا يحضرون – إذا قدمت الوفود – لاستماع بلاغة خطبائهم "([٦١])، وفيما يتعلق بفنّ الرسائل تحدث القدماء عن الثقافات التي ينبغي على الكاتب أن يُلِمَّ بها، ورسالة عبدالحميد الكاتب (ت ١٣٢ هـ) قد طالب فيها الكُتّاب بعدم التواني عن تثقيف ألسنتهم والدراية بصنوف العلوم والآداب، ثم كثرت الكتب والمؤلفات التي تزود بأصول صناعتهم وأسسها منها: (أدب الكتاب) لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، و(أدب الكُتّاب) لأبي بكر الصولي (ت ٣٣٥هـ)، و(البرهان في وجوه البيان) لابن وهب (ت ٣٣٥)، وكتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، و (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير(ت ٦٣٧ هـ)، وكتاب (صنعة الكُتّاب) لأبي جعفر النحاس (ت ٣٣٨ هـ)، و(رسوم دار الخلافة) لأبي الحسين الصابي (ت ٤٤٨ هـ)، و(القانون في ديوان الرسائل) لابن منجب (ت ٥٤٢ هـ)، وكتاب (قوانين الدواوين) للأسعد بن مماتى (ت ٦٠٦ هـ)، و(حسن التوسل إلى صناعة الترسل) للحلبي (ت ٧٢٥ هـ).

لقد أوجز ابن الأثير القول في أنواع الثقافات التي يلزم الكاتب أن يعرفها ويأخذ نفسه بها، حيث يقول:" وبالجملة فإن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فنٍّ من الفنون، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جَلْوَةِ العروس، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بما فوق هذا؟،

([٥٩]) الجاحظ، البيان والتبيين ١ / ١١٢.

([٦٠]) ابن عبدربه، العقد الفريد ٢ / ٢٦١.

([٦١]) المرجع السابق، ٤ / ٤٤٩.

والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كلِّ وادٍ، فيحتاج أن يتعلق بكلِّ فنٍّ "([٦٢]).وقد عرض صاحب كتاب (صبح الأعشى) باستفاضة لفن الرسائل وأنواعها، والكتَّاب وثقافاتهم.

وتأتي الدراسات الأدبية في مجال الأدب الشعبي في العصر الحديث لتمثل الصورة الحية الفعالة لما بذله العلماء الرواة قديمًا في مجال جمع الفنون الأدبية وتصنيفها ودراستها، خاصة وأن كثيرًا من الدراسات النقدية المعاصرة تتخذ من مادتها سبيلاً لتحليل النصوص الأدبية كأصحاب النقد الثقافي والمعرفي – فيما يعرف بالسسيولوجية التاريخية للأدب وأنساق الثقافة المجتمعية – والأسلوبية التكوينية (Génétique) التي تحاول أن تفيد من الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية لفهم الأدب، وتحليله.

وقد تنبه جامعو التراث الشعبي ودارسوه إلى مكانات الرواة وأقدارهم، يقول الدكتور أحمد مرسي: " على أية حال إن هناك أنماطًا عديدة من الرواة والمغنين يمكن أن يميزها الجامع الميداني عند عمله في الميدان، فسوف يجد حاملي التراث الذين يحفظون المادة ويؤدونها فحسب، وسيجد أيضًا الفنان الذي يقوم بالأداء، ويزخرف مادته بموهبته الدرامية، والذي يعتبر الأداء أهم من النص ذاته، كما سيجد الذي يدعي المعرفة فيرتجل أي شيء يخطر على باله مما يتذكره أو يمرُّ بخاطره.

وإذا أردنا أن ننظر إلى هذا الجانب من زوايا مختلفة فإننا سنلاحظ وجود من يمكن وصفهم بأنهم يتمسكون إلى حدٍّ كبير بالموروث، ويخضعون تمامًا للتقاليد، جنبًا إلى جنب مع من يتمردون على هذه التقاليد ومن ثمَّ يحاولون أن ينوعوا في طرق الأداء، وأن يدخلوا عناصر جديدة فيما يؤدونه، ومن ناحية أخرى يمكن أن نجد من يحفظ ويختزن الكثير، ولكنه غير مستعد لأن يحكي أو يروي ما يعرفه، على الرغم من تذكره له حتى يستحثه الجامع، ويلح في الطلب. ويشبه هذا النمط من الرواة والمغنين، من لا يحكي أو يغني إلا إذا استثاره حادث معين، أو مناسبة معينة وعندئذ قد يتذكر

([٦٢]) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٥م، ١/ ٥٧.

شيئًا يلائم الحادث أو المناسبة، وهذا النمط لا يبدع شيئًا جديدًا مطلقًا. ويوجد إلى جانب هؤلاء من يمكن أن نطلق عليهم "المتخصصين" وهؤلاء مبدعون حقيقيون، يلقون التشجيع من الناس، وينالون الاحترام لموهبتهم وقدرتهم على ما تحتاجه الجماعة "([٦٣]). ويشير الدكتور أحمد مرسي إلى الفروق الجوهرية بين الراوي المبدع والراوي الناقل للتراث فقط الفاقد للموهبة؛ إذ يرى أن الأداء الجيد للراوي الموافق لظروف الحياة التي يعيشها جمهوره ومتطلبات مجتمعاتهم هو ما يميزه عن غيره من حاملي المادة التراثية الناقلين لها وحسب، فيقول:" وتكمن موهبة الرواة والمغنين الممتازين في كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها، وهم إلى جانب قدرتهم على الأداء يمتلكون قدرًا كبيرًا من المواد، ليس في مقدور الإنسان العادي أن يمتلكها، كما أنهم يقومون من آنٍ لآخر بتنقيح ما لديهم وتعديله لكي يتناسب دائمًا مع ظروف الحياة التي يعيشونها، ومتطلبات مجتمعاتهم. وهم يختلفون في ذلك تمامًا عن "حاملي التراث" البسطاء الذين يقومون بدور الناقلين للتراث فحسب"([٦٤])، إننا هنا أمام فصل وتحديد بين الراوي المبدع صاحب الموهبة القادر على الإفادة من محفوظاته والتنويع في أدائها وإنشادها بما يتوافق مع جمهوره وآخر لا يملك القدرة على الأداء الجيد ولا يستطيعه.

وفي سياق الحديث عن صفات الراوي الموهوب في مجال المأثور الشعبي يتحدث الدارسون عن ذاكرة الراوي القوية والخبرة، يقول الدكتور أحمد مرسي:" والذي لا شك فيه أن السِّنَّ عامل أساسي إذ إنه يعني قدرًا كبيرًا من المعرفة بالتراث والخبرة به. كما أنه يضفي على المؤدي مظهرًا يوجب الاحترام والتبجيل، يضاف إلى ذلك أن لا بدَّ أن يتمتع بذاكرة ممتازة، ومقدرة عالية على الأداء والإلقاء. والذي لا شك فيه أن المادة الخام التي تنمو بشكل عفوي، وتنتقل من شخص إلى آخر تلقائيًا، تحتاج إلى مؤدٍ ممتاز

([٦٣]) أحمد مرسي، مقدمة في علم الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٨١، ص ١٦٢ – ١٦٣.

([٦٤]) المرجع السابق، ص ١٦٠. وانظر ص ١٥٢.

لكي يعطيها شكلها الحقيقي، فلولا هؤلاء الرواة والمغنون المهرة لكان مصير المادة الشعبية التي يحفظها الناس العاديون النسيان أو أن تعيش مجهولة الأثر"([٦٥]).

وفي كتابه المترجم (المأثورات الشفاهية " دراسة في المنهجية التاريخية") يؤكد على خبرة الراوي التي تلعب دورًا مهمًا في قدرته الإبداعية فيقول:" من الممكن أن يقال إذن أن الراوي البارع هو ذلك الشخص الذي لا يزال يعيش الحياة العادية والذي يروي المأثورات في طلاقة دون تردد ويفهم مضمونها، ولكنه ليس حاد الذكاء؛ لأنه إذا كان كذلك فقد يشك المرء في أنه يحرف الشاهد. وهو أيضًا ينبغي أن يكون كبير السِّنّ بدرجة تكفي لأن يكتسب قدرًا من الخبرة الشخصية ببيئته الثقافية. وباختصار فالراوي البارع شخص عادي وصل إلى مركز يجعله قادرًا على الإلمام بالمأثورات"([٦٦])، وفي موضع آخر نراه ينسب الأدب الشعبي الحقيقي إلى أولئك الرواة المتميزين الموهوبين، فيقول:" إننا يجب ألا ننسى – بأي حال من الأحوال – أن المادة التي يقدمونها هي قبل كل شيء إنتاج أدبي على درجة كبيرة من الصقل الفني، ومن ثمّ فإننا يجب أن نبحث ما وسعنا الجهد عن المؤدين البارزين الأكْفَاءِ في المجتمع الذي ندرسه حتى ننفذ من خلالهم إلى الأدب الشعبي الحقيقي لهذا المجتمع"([٦٧])، بل نراه في كتابه (الأغنية الشعبية "مدخل إلى دراستها") يرى أن إبداع الراوي وتجديده في أسلوب الأداء ضروريًا لاستمراره وتقبله من جهور مستمعيه، فيقول:" ولكن القدرات التعبيرية لمثل هذا المغني، تعد أقل بكثير جدًا من قدرات المرتجل عادة، فالمرتجل يلقي بثقله على أسلوبه الإبداعي، أكثر مما يلقيه على تذكره لأغاني من الماضي، أو يمزج بين

([٦٥]) المرجع السابق، ص ١٥٨. وانظر ص ١٤٥.

([٦٦]) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية" دراسة في المنهجية التاريخية، ترجمة: أحمد مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م،ص ٣٥٧.

([٦٧]) المرجع السابق، ص ١٥٤.

الجانبين: المتوارث والإبداع الجديد، حتى يظلَّ محتفظًا بتأثيره على جمهوره، الذي لا بدّ سيصيبه الملل نتيجة سماعه تلك الأغاني والمواويل مئات المرات "([٦٨]).

وبناءً على ما سبق نجد أن باحثي الأدب الشعبي (الميدانيين) ليسوا معنيين بالمواجهة المباشرة للأنواع الأدبية الشعبية في الثقافة الحية؛ بغية جمع حصيلة وفيرة من نصوصها. غير أن أهداف الجمع الميداني لا تنحصر في النصوص فحسب؛ فسياقات أداء هذه النصوص، والرواة الذين أدوها، والجمهور الذي يتلقى أداءها تمثل أهدافًا تتمتع بالأهمية نفسها التي تلقاها هذه النصوص، الأمر الذي يضع الأداء بأركانه المتعددة (الراوي+ النص+ الجمهور) على رأس الموضوعات التي تهتم الدراسات الشعبية بدراستها وبحثها؛ لذلك يشير الدكتور أحمد مرسي إلى دور المجتمع (الجمهور) المؤثر والمهم في عملية الإبداع الشعبي والتنويع في الأداء الروائي فيقول:" إن عملية الإبداع الشعبي شركة بين الفرد والمجتمع؛ لذلك فإنه ينبغي التنبه إلى أنه لا يوجد في دراسة النصوص الشعبية ما يمكن أن يسمى تشويهًا أو تحريفًا للنص، ذلك أنه إذا شُوِّه أو حُرِّف فقد حياته، ولم تعد له وظيفة ومن ثمّ يختفي، ولذلك لا يجوز أن نسمي التنويعات المختلفة للنصوص تشويهات أو تحريفات وإلا كان علينا بنفس الدرجة أن نعتبر المسوَّدة الأولى لقصيدة الشاعر هي النص الأصلي، وأن النص الذي قدمه لنا الشاعر ما هو إلا تشويه للصورة الأولى للقصيدة ... لقد انتهينا إلى أن الإبداع الشعبي نوع من الإبداع الفردي في أساسه، وأن هذا الإبداع الفردي يتعرض في أثناء

([٦٨]) أحمد مرسي، الأغنية الشعبية" مخل لدراستها"، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٣م، ص ٣٨. وانظر كلام رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابيهما (نظرية الأدب) عن أثر الإنشاد الشعري للقصائد في تنوع إنتاج دلالاتها؛ فهما يضعان جوهر العمل الأدبي الرفيع في سياق الألفاظ والأصوات التي يلفظها منشد الشعر أو قارئه من توزيع النبرات وتكثيفها وتنويع طبقات الصوت،مما ينتج عنه إمكانية قراءات متعددة للقصيدة، انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م، ص ١٥١ – ١٥٣.

تداوله عبر الأجيال وبين الناس لأشكال غير محدودة من التغييرات والتعديلات تستمر بغير انقطاع"([٦٩]).

إن الأداء المتفاوت للرواة وتنوعه أدي إلى تعدد روايات المأثور الشعبي وتنوعها، ودارس الأدب الشعبي ومأثوراته معني بالكشف عن هذا التباين وتحليله، وجمع ما يستطيع من الروايات؛ كي يتسنى له الوقوف على عناصر التباين في ما بينها ودراستها دراسة علمية صحيحة في إطار عناصر الأداء الثلاثة.

ولا يغيب عنَّا جهود علمائنا القدامى أثناء عملية الجمع والتدوين لتراثنا العربي والجهود المضنية التي قام بها علماؤنا الثقات في تنقيح الروايات الأدبية وتنقيتها، ونفي الزائف والمنتحل من روايات المُدَلِّسين.

الرواية ونقاء النص:

إذا كنا قد أشرنا إلى دور الرواية والممارسة في صقل الملكة الإبداعية في تراثنا الأدبي؛ لأن الذاكرة الخلاقة تحيل النصَّ إلى شبكة جديدة من العلاقات، حال إدخال كل معطى من معطياتها المخزونة، والمخزون الثقافي الذي يستقر في ذاكرة الأديب عنصر مهم من عناصر خياله الأدبي، ويتعلق هذا بدوره، بمصطلح "المقروء الثقافي" ومعناه:" القراءات والمعارف التي تختزنها ذاكرة الإنسان في رحلة حياته، ثم يستحضرها عند الكتابة أو التعبير؛ بحيث يغدو النص اقتطاعًا من نصوص أخرى، أو تحويلاً لها، أو عينة تركيبية منها([٧٠])، ولذلك نستطيع أن نقول:" إن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وأنَّ قدرتنا على التخيل هي نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل، أو تطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، خصوصًا في حفظ الصور وتنظيمها، أو تركيبها وابتكارها([٧١]). فإننا هنا نذكر دورًا مهمًا وخطيرًا تقوم

([٦٩]) المرجع السابق،ص٣٤ – ٣٥.

([٧٠]) ابن نباتة المصري، ديوان ابن نباتة المصري، تقديم:عوض الغباري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص١٢.

([٧١])جابر عصفور، ذاكرة الشعر، ص ٤٠.

به الرواية الموثقة والرواة الثقات في الحفاظ على نقاء النص المروي وإذاعته وتصويب ما يحتاج إلى تصويب، يقول بلاشير عن الراوي: إنه هو " الذي ينقلنا من حالة انتشار فوضوية إلى حالة جمع مرتب للآثار الشعرية "([٧٢])، وكان يعين الشاعر على نشر قصائده ويعينه على إنشائها، ويصحح ما بها من خطأ ويقومه، يقول المرزباني:" كانت الرواة قديمًا تصلح من أشعار القدماء "([٧٣])، وابن مقبل الشاعر يقول:" إني لأرسل البيوت عوجًا فتأتي الرواة بها قد أقامتها "([٧٤])، ولم تكن مهمة الراوي تنتهي بانتهاء حياة الشاعر وموته بل يظل الراوي هو المسؤول الأمين على تراثه الفني مما حافظ للنص الأدبي على نقائه؛ لذا فإنه " لما حضرت الحطيئة الوفاة اجتمع إليه قومه، فقالوا: يا أبا مُليكة: أوصِ، فقال: ويل للشعر من رواية السوء"([٧٥])، ومقولة الحطيئة تبيِّن دور الراوية الخطير وأهميته على مستوى الحفاظ على النص وحمايته .

إن معايشة الناس للنص الأدبي وكثرة تداولهم له وروايتهم إياه مثلت سياجًا قويًّا منح النص الشعري الحماية من العبث؛ فقد احتفظ الرواة بالأغلبية المطلقة من نصوص الشعر العربي في ذاكرتهم. وتناقلوها عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية. وهي حقيقة نجد تأييدًا لها فيما يقرره ابن سلام من أن العلماء حين فكروا في جمع الشعر في عصر التدوين " لم يؤولوا إلى ديوانٍ مدوَّن ولا كتاب مكتوب"([٧٦]). فأبو عبيدة يروي

([٧٢]) بلاشير، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٥٦م، ص ١٠٠.

([٧٣]) المرزباني، الموشح، ص ١٢٥، وابن رشيق، العمدة ٢ / ١٩٢ و ١٩٣، والحصري، زهر الآداب ٥٩٢/١.

(٧٤) ثعلب، مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٤٨م، ص ٤٨١.

([٧٥]) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ٢ / ٩٥.

(٧٦) انظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠١م، ص٢٥، ويوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص ١٩، وانظر أيضًا كتابه: حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٢٨٢-٢٨٣.

عن مسحل أخبارًا عن أيام العرب في الجاهلية ونقدًا لبعض شعراء الجاهلية(٧٧)، وقد أخذ الرواة شعر متمم بن نويرة عن حفيده لما قدم البصرة(٧٨)، ويونس بن حبيب يأخذ عن ذي الرمة في البصرة قصيدة لعبيد بن الأبرص في وصف المطر(٧٩)، وأبو عمرو بن العلاء يروي عن رؤبة أبياتًا لامريء القيس(٨٠).

وكل قبيلة كانت تحرص على شعر شعرائها؛ لأنه على حدّ تعبير الدكتور يوسف خليف:(قطعة من حياتها)(٨١)، فقد تحول أبناء القبائل – كما يقول بلاشير– :" رواة متطوعين لنشر هذا الشعر في كل مكان "(٨٢)، وفي رواية قبيلة تغلب لمعلقة عمرو بن كلثوم رواية دائمة لا تُمَلُّ حافظ على نقاء نصّها، ويسجل الشعر هذا الموقف حين عُيِّرتْ تغلب بذلك، فقد ذكر أحدهم ذلك في قوله:

ألهى بني تغلبٍ عن كلِّ مكرُمةٍ قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثومِ
يروونها أبدًا مُذْ كان أولهم يا للرجالِ لشعرٍ غيرِ مَسْئومِ(٨٣)

إن هذا الدور الذي مارسته قبيلة تغلب مارسته كل القبائل العربية مع شعر أبنائها، وكل جيل يورث من بعده ما أخذه عمن قبله من شعر؛ فكلهم – على حدّ قول الدكتور يوسف خليف – : (بنو تغلب)، وكثيرًا ما أشار الشعراء أنفسهم إلى دور الرواة الخطير في حفظ النص وإذاعته وإنشاده، يقول حميد بن ثور:

---

(٧٧) انظر: أبو عبيدة (معمر بن المثنى)، شرح نقائض جرير والفرزدق، نشر بيفن، ليدن١٩٠٨– ١٩٠٩م، طبعة دار الكتاب العربي ، بيروت(د.ت)،، ص ٦٤٧و ١٠٤٧.

(٧٨) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص ٤٧– ٤٨.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٧٦ و ٧٧.

(٨٠) المرزباني، الموشح، ص ٢٧.

(٨١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ٢٢.

(٨٢) بلاشير، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي ص ١٠٠.

(٨٣) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١١ / ٥٤.

لأعـــترضَنَّ بالسهل ثم لأحْدُوَنَّ قصائدَ فيها للمعاذير زاجـــرُ
قصائد تستحلي الرواة نشـــيدها ويلهو بها من لاعب الحي زامرُ([٨٤])

إن معايشة الرواة للنص الشعري وكثرة تداولهم له حافظت على وجوده ونقائـــه وجودته، ورواية حماد ([٨٥])– المشهور بوضعه وانتحاله في الشعر – للمعلقـــات وقبـــول العلماء الثقات لروايته لهذه النصوص([٨٦]) كان وراؤه تداول هذه النصوص على ألـــسنة العرب ومعايشتهم لها ووعيهم بمناسباتها؛ مما لم يدع فرصة لحماد الراوية المطعـــون في روايته للتدخل في النص، فالمعلقات واستمرارية نصوصها دليل دامغ آخـــر علـــى محافظة النص الأدبي على نقائه من خلال تعايشه مع الواقع ومعايشة الواقع له. وقصة النابغة مع القينة التي تغنت بشعره لإظهار الإقواء الواقع فيه دليل على ما كان يقوم بـــه الراوي والمنشد من تصويب للنص وتقويم.

([٨٤]) حميد بن ثور، ديوانه ص ٨٩. وانظر نماذج أخرى في كتاب مصطفى الشورى (الشعر الجاهلي" تفسير أسطوري")، ص ٧٠و٧٢و٧٣.

([٨٥]) يقول عزالدين إسماعيل:" ومن جهة أخى فإن المتفق عليه أن حمادًا لـــم يختـــر ســـوى خمـــس قصائد؛ هي قصائد امريء القيس وطرفة وزهير ولبيد وعمرو بن كلثوم، ثم أضيفت إليهـــا قـــصيدتا عنترة العبسي والحارث بن حلزة، أما المفضل الضبي فقد جعل مكان هـــاتين القـــصيدتين قـــصيدتين أخريين للنابغة والأعشى، لكن قصيدتيهما ما لبثتا أن صارتا ترويان مع السبع السابقة فصارت جميعًـــا تسع قصائد، وأخيرًا أضيف إليها قصيدة لعبيد بن الأبرص فصارت عشرًا. ومن هذا الاخـــتلاف فـــي عدد القصائد، وتصاعد عددها من خمس إلى عشر، يمكننا أن نخرج بالحقيقة التالية، وهي أن اختيـــار هذه القصائد لم يتم في العصر الجاهلي، وأن الذي بدأ عملية الاختيار هذه – على الأرجح – هو حماد الراوية "، انظر: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٦٦ – ٦٧.

([٨٦]) يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " وفي عهد الشروح؛ ابتداء من القرن الرابع الهجري، وهـــو العهد الذي كانت المادة الأصلية فيه قد دونت وصنفت جميعًا، ظفرت المعلقات بعنايـــة كبيـــرة مـــن الشراح. ولعل أبرز من شرحوا المعلقات أبو بكر بن الأنباري (ت ٣٢٨ هـــ) وابن النحـــاس (ت ٣٣٨ هـــ) والحسين بن أحمد الزوزني (ت ٤٨٦ هـــ) وأبو زكريا يحيى بن علي التبريـــزي ٠ ت ٥٠٢ هـــ)، وشرحا الأخيرين أكثر تداولاً بيننا اليوم، وفيهما كثير من المادة اللغوية والمادة التاريخية المتعلقة بأخبار العرب وأيامها في الجاهلية " انظر: المرجع السابق، ص ٦٧.

وكما حافظ الرواة على نقاء النص عملوا على حفظه وحمايته من الضياع معتمدين على ذاكرتهم القوية وملكة الحفظ لديهم؛ فقد أشار ابن النديم في الفهرست إلى أن ابن الأعرابي " كان يُسأل ويُقرأ عليه فيجيب من غير كتاب "([٨٧])، وذكر ياقوت:" أن الكسائي خرج إلى البادية وأنفد خمس عشرة قنينة حبرًا في الكتابة عن العرب غير ما حفظه "([٨٨]).

إننا نجد أنفسنا أمام هذه الحقيقة التي يقررها ابن سلام عندما أشار إلى أن العلماء حين شرعوا في جمع الشعر العربي في عصر التدوين:" لم يؤولوا إلى ديوان مدوَّن ولا كتاب مكتوب ". ويقول القالي متحدثًا عن دور رواة الشعر الدائب في تنقيته ونفي الزائف والمنتحل منه:" رواة الشعر أعقل من رواة الحديث؛ لأن رواة الحديث يروون مصنوعًا كثيرًا، ورواة الشعر ساعة ينشدون المصنوع ينتقدونه ويقولون هذا مصنوع "([٨٩]).

إن القالي في مقولته السابقة يشير إلى تشدد رواة الشعر في الأخذ عن الأعراب تشددًا مشوبًا بالحيطة والتحفظ والحذر، وهو سبيل انتهجه أيضًا كثير من الرواة والعلماء الثقات في تلقي النصوص الأدبية عن الأعراب وغيرهم من الرواة مما أضفى على النصوص الأدبية المروية شيئًا من النقاء وصفَّاها من شوائب الوضع والانتحال إلى حدٍّ كبير، يقول ابن سلام الجمحي:" فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة فزادوا في الأشعار. وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم

([٨٧]) ابن النديم، الفهرست ص ٦٩.

([٨٨]) ياقوت الحموي، معجم الأدباء ٥ / ١٨٤.

([٨٩]) أبو علي القالي، ذيل الأمالي ص ١٠٥.

فيشكل ذلك بعض الإشكال "([٩٠])، ولذلك نراه يجعل لأصحاب الخبرة والدراية والعلم الكلمة الفصل في تمييز الصحيح من غيره في الشعر؛ فهم أصحاب كلمة الفصل، وليس لأحدٍ الخيار بعدهم، فيقول:" وليس لأحدٍ – إذا أجمع أهلُ العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – أن يقبل من صحيفةٍ، ولا يروي عن صحفيّ. وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحدٍ أن يخرج منه"([٩١]).

الدُّربة والرواية وذوق الناقد:

بيَّنا فيما سبق كيف عملت الرواية والممارسة على صقل ملكة الإبداع لدى أدبائنا القدامى، وكيف أثر الحراك الأدبي في نضج تجاربهم الأدبية وتلاقحها، وتطرقنا إلى النص الأدبي ذاته وأظهرنا كيف أثر الإنشاد والمساجلات الأدبية والرواية في نضجه بل والحفاظ على نقائه، وهنا سنوضح كيف أثرت الرواية وكثرة المدارسة والممارسة للأعمال الإبداعية في تراثنا العربي في تشكيل الذائقة النقدية لدى نقادنا القدامى.

لقد كان ابن سلام الجمحي أول من فطن إلى الذوق النقدي المثقف وما يتطلبه من دربة وخبرة وممارسة وطول مدارسة للأعمال الأدبية قبل النظر فيها، فيقول:" للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة أو وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مسٍّ ولا طراز ولا حسٍّ ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها، ومنه البصر بغريب النخل والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده وتشابه لونه ومَسِّه وزرعه حتى يضاف كل صنف منها إلى البلد الذي خرج منه، وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشطب، نقية الثغر،

([٩٠]) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص ٤٦ – ٤٧.

([٩١]) المرجع السابق، ص ٤.

حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشَّعر،فتكون بهذه الصفة بمائة دينار وبمائتي دينار، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر لا يجد واصفها مزيدًا على هذه الصفة " ثم يقول مقولته المشهورة: " إن كثرة المدارسة لتعدي على العلم "، وابن سلام يتحدث في مقولته السابقة عن ذوق الناقد المدرب الذي شكلته خبرته بالأدب لكثرة معايشته له وروايته إياه، فهو ذوق ذوي البصر والخبرة والتثقف والمدارسة للأدب وفنونه المنشغلين به والمنصرفين إليه؛ لذلك نراه يدلل على هذه الخبرة وتلك المدارسة والمعايشة للفنون بقياسها على سائر الصناعات التي تكتسب بالخبرة وطول المعايشة لها، فهو يرى أن الدربة هي سبيل صحة الذائقة الناقدة، يقول ابن سلام:" ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه انَدِيُّ الحَلْق، وطَلُّ الصوتِ، طويل النَّفَس، مُصبٌ لِلَّحْنِ، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بَوْنٌ بعيدٌ، يعرفُ ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة يُنْتَهَى إليها، ولا علمٍ يُوقَفُ عليه. وإن كثرة المدارسة لتُعْدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"([٩٢]).

ويؤكد ريتشاردز في كتابه (مباديء النقد الأدبي) على الذوق النقدي المدرب بحيث يستطيع صاحبه أن يميز بين تجربة أدبية وأخرى فيقول:" إن الشروط التي يلزم توافرها في الناقد البصير ثلاثة: أولاً: القدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفني الذي يحكم عليه، وذلك دون أن تتدخل في تجربته عناصر شخصية صرفة. ثانيًا: القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى على أساس ما تتميز به التجربة من صفات عميقة غير سطحية. ثالثًا: القدرة على إصدار الأحكام السليمة على القيم "([٩٣]).

ويسوق ابن سلام في موضع آخر من كتابه خبرًا يؤيد وجهة نظرنا هذه فيقول:" قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك.

([٩٢]) المرجع السابق، نفسه: ص ٦ – ٧

([٩٣]) رتشاردز مباديء النقد الأدبي، ترجمة: الدكتور مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،(د.ت)، ص ١٦٦.

فقال له: إذا أخذت درهمًا فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه رديء، هل ينفعك استحسانك إياه؟"([٩٤])، والجاحظ في كتابه الحيوان يذكر كلامًا في هذه المسألة يُؤَمِّن به على كلام ابن سلام فيقول:" للعرب أمثال واشتقاقات وأبنية وموضع كلام يدلُّ عندهم على معانيهم وإراداتهم. فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسُّنة والشاهد والمثل. فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم وليس هو من أهل هذا الشأن هلك وأهلك الناس"([٩٥])، والجاحظ يشير هنا إلى الغرابة وإشاكة الطريق إلى المعنى في النص الأدبي ووعورة الوصول إليه وتشعب الظن وصعوبة التأويل.

وقد عرض عبد القاهر الجرجاني لنفس فكرة الجاحظ هذه في كتابه(أسرار البلاغة) ، من نصوص الجرجاني التي يتحدث فيها عن القارئ الذي يجهد نفسه في تأمل النص و تأويله من أنه(من أهل المعرفة). يقول:" إن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه..، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه...، فما كل واحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة "([٩٦])، وقد جعل عبد القاهر الجرجاني الخبرة والممارسة والدربة والدراية المحاور الرئيسة التي تفتح أمام الناقد أفق التفسير والتأويل والتحليل للنصّ الأدبي([٩٧]). ونرى القاضي الجرجاني في وساطته يؤكد على دور الرواية والدربة في تشكيل الذوق النقدي السليم فيقول:" فأما المختل أو الفاسد المضطرب فله وجهان: أحدهما: ظاهر يشترك في معرفته ويقل التفاضل في علمه، وهو ما كان اختلاله وفساده في باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق، فإن العامي قد يميز بذوقه الأعاويص والأضرب، ويفضل بطبعه بين الأجناس

([٩٤]) المرجع السابق، ص ١٧.

([٩٥]) الجاحظ، الحيوان ١ / ١٥٣.

([٩٦]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر ،مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٩م، ص ١١٩ و١٣٥.

([٩٧]) المرجع السابق، ص ١٤٦.

الأبحر، ويظهر له الانكسار البين والزحاف السايغ. والآخر: غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعضه بالدربة، ويحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة وصفاء القريحة ولطف الفكر وبعد الغوص. وملاك ذلك كله، تمامه الجامع له والزمام عليه صحة الطبع وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصر في إيصال صاحبهما عن غايته"([٩٨]) فهذه المكونات تعمد إلى توجيه النقد في تفاعله مع النص، فتضطره حينما تزداد تجاربه وتتراكم معارفه إلى استكشاف بعض الجوانب التركيبية والدلالية الغامضة فيه. إنها تدفعه إلى تصحيح تصوراته السابقة الخاصة بالنص الفني، ومن ثم تفتح له آفاقًا جديدة لبناء تصورات جديدة.

ويؤكد الآمدي في موازنته على خبرة الناقدّ وذوقه النقدي المُدَرَّب لإتمام العملية النقدية والتذوقية للنص الأدبي، وقراءته قراءة صحيحة، واستكشاف قيمه الجمالية فيقول:" لن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ومن إذا تأمل علم ومن إذا علم أنصف "([٩٩]). ويقول الآمدي أيضًا:" ليس في وسع كل أحد أن يجعلك أيها السائل المتعنت والمسترشد المتعلم في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك في نفسك ولا في نفس ولده ومن هو أخص الناس به سبيلاً، ولا أن يأتيك بعلة قاطعة ولا حجة باهرة. وإن كان ما اعترضت فيه اعتراضًا صحيحًا وما سألت عنه سؤالاً مستقيمًا؛ لأن ما لا يدرك إلا على طول الزمان ومرور الأيام لا يجوز أن يحيط به في ساعة من نهار "([١٠٠]).

([٩٨]) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٣١١.

([٩٩]) انظر: الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس المتوفى ٢٣١هـ وأبي عبيدة الوليد بن عبيد البحتري الطائي ٢٨٤هـ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٧م ، ص ١٧٦ – ١٨٠.وانظر: محمد مندور، النقد المنهجي، ومعه (منهج البحث في تاريخ الأدب) للانسون، ترجمة: محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، ص ١٠٢.

([١٠٠]) انظر الآمدي، الموازنة، ص ١٧٦- ١٨٠.

وفي الحديث عن ماهية الذوق النقدي الصحيح القائم على الخبرة والمكتسب بالدربة يقول الدكتور محمد مندور:" والذوق هو المرجع النهائي في كل نقد. وإنما يأتي خطر تحكيم الذوق عندما نتخذه ستارًا لعمل الأهواء التحكمية التي لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية وإحساس صادق بما فيها من جمال أو قبح. أو عندما يكون ذوقًا غفلاً لم تجتمع فيه (الدربة إلى الطبع) كما يقول الآمدي نفسه، فالذوق الذي يعتد به هو ذوق ذوي البصر بالشعر. وهؤلاء لا يستطيعون عادة أن يعللوا الكثير من أحكامهم، وفي التعليل ما يجعل الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة، وإن كنّا لا ننكر (أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة) على حدّ قول إسحاق الموصلي"([١٠١]).

لقد شكلت الرواية والحراك الأدبي في تراثنا العربي ذائقة نقادنا القدماء حتى أصبحت قدرتهم على التعامل مع النص الأدبي والنظر في جمالياته ذات كفاءة عالية، يقول الدكتور عزالدين إسماعيل:" وحين نقول إن هؤلاء الرواة أخذوا عن هؤلاء الشعراء كثيراً من الشعر الجاهلي والمخضرم نتذكر كذلك أنهم كانوا يجمعون الشعر من مصدر آخر هو البادية • فقد درجوا علي الخروج إلي البادية وملاقاة الأعراب وسماع ما يرويه هؤلاء من أخبار وأشعار • وفي كثير من الحالات كان الأعراب أنفسهم يفدون علي البصرة أو الكوفة فيتلقفهم هؤلاء الرواة العلماء يسألونهم عن شعر شاعر أو نسبة قصيدة من القصائد أو معنى كلمة •

ونتيجة هذا كله تكونت لدى هؤلاء الرواة العلماء خبرة واسعة بالشعر القديم، سواء في هذا شعر الشعراء الأفراد أو شعر القبائل، وبلغ محفوظهم من هذا الشعر وفقًا لما تقوله الروايات القديمة حدًّا مذهلاً "([١٠٢]).

ولقد احتفظت لنا كتب التراث القديمة و الدراسات الحديثة بكثير من الأخبار التي تبيِّن كيف تشكلت الذائقة النقدية لدى كثير من نقادنا القدامى، فيذكر ابن عبد ربه أن أبا

([١٠١]) محمد مندور، النقد المنهجي، ص ١٠٢.

([١٠٢])عزالدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٦٠.

ضمضم الراوية كان يروي أشعارًا لمائة شاعر كل منهم اسمه عمرو([١٠٣])، والأصمعي نفسه كان كثير الحفظ، روى عنه عمرو بن شبة أنه قال: أحفظ ست عشرة ألف أرجوزة([١٠٤]).

ولقد كثرت الأخبار عن المجاميع الشعرية والأدبية والدراسات النقدية التي ألف فيها هؤلاء الرواة العلماء أشعار كل قبيلة على حدة، أو أشعار عدد من القبائل مجتمعة. كما صنفوا في فنون الأدب الأخرى كالخطابة والرسائل والمناظرات وغيرها. كما كانت الرواية الشفوية والسماع سبيل كثير من علماء اللغة في التأليف المعجمي واللغوي والبلاغي وغيرها، وربما كان أبرز من نهضوا بهذا العبء أبو عمرو الشيباني وأبو سعيد السكري وحماد الراوية، وابن جني وابن دريد وأبو زيد الأنصاري وابن سيده وعبد القاهر الجرجاني والجاحظ وأبو الفرج الأصفهاني وغيرهم، ويروي لنا ابن النديم أن أبا عمرو الشيباني جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة، وجعل لكل قبيلة مجموعًا مستقلاً. وكذلك ذكر ابن النديم أسماء خمسة وعشرين ديوانًا من دواوين القبائل، من صنعة أبي سعيد السكري"([١٠٥]).

ونلاحظ أن كل عالم من هؤلاء عندما كان يصنع مجموعًا شعريًّا أو مؤلفًا معجميًّا أو نقديًّا يؤلف بين رواياته وروايات الأجيال الأُوَلِ السابقة عليه من الرواة؛ فعلى سبيل المثال نجد الأعلم الشنتمري في مقدمة شرحه لديوان زهير بن أبي سلمى يقول:" واعتمدتُ فيما جلبته من هذه الأشعار على أصح رواياتها وأوضح طرقها، وهي رواية عبدالملك بن قُريب الأصمعي؛ لتواطؤ الناس عليها، واعتيادهم لها، واتفاق الجمهور على تفضيلها. وأتبعتُ ما صحَّ من روايته قصائد مُتخيَّرةً من رواية غيره، وشرحتُ جميع ذلك شرحًا، يقتضي تفسير جميع غريبه، وتبيين معانيه، ما غمض من إعرابه.

([١٠٣]) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٣ / ١٣٥.

(١٠٤) الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م،،ص ١١.

(١٠٥) ابن النديم، الفهرست، ص ٢٣٢.

ولم أطل في ذلك إطالة تُخِلُّ بالفائدة، وتُمِلُّ الطالب الملتمس للحقيقة. فإني رأيت أكثر مَنْ ألفَّ في شروح هذه الأشعار قد تشاغلوا عن كشف المعاني، وتبيين الأغراض بجلب الروايات المختلفة. حتى إنَّ كتبهم خالية من أكثر المعاني المحتاج إليها، ومشتملةٌ على الألفاظ والروايات المستغنى عنها، وفائدةُ الشعر معرفةُ لغته ومعناه ... ولذلك قال أحد الشعراء، يذكر قومًا بكثرة الرواية وقلَّةِ التمييز والدِّراية:

زَوَاملُ للأشعار لا علم عندهم ... بجيِّدِها إلا كعلمِ الأباعرِ

لَعَمْرُكَ ما يدري البعيرُ إذا غدا ... بأوساقِهِ أو راحَ ما في الغرائرِ([١٠٦])

والشنتمري يوقفنا هنا على دوره كأحد العلماء ذوي الخبرة والعلم في الوقوف على الروايات الصحيحة المتواترة لشعر زهير، وإهمال الروايات الأخرى - على الرغم من إلمامه بها ومعرفته إياها- لأنها روايات غير صحيحة، ولا مقبولة من جمهور العلماء الثقات، وهو موقف يعكس ذوقًا نقديًّا مثقفًا، امتلك عن طريق الممارسة والمدارسة خبرة فنية مكنته من أن يميز بين الصحيح وغيره من الشعر المروي له.

كما أننا عالمًا مثل السكري كان يصنع دواوين القبائل كما كان يصنع دواوين أفراد الشعراء سواء بسواء. وهو في كل ما يصنع يؤلف بين روايات الجيل الأول؛جيل المفضل الضبي والأصمعي وأبي عمرو الشيباني وابن الأعرابي، عبر شيوخه المباشرين أمثال ابن حبيب والرياشي ومحمد بن الحسن الأحول. ومن ثمّ كانت رواياته موثوقًا بها، لاتصال الإسناد فيها إلى شيخ الأدب الأوائل "([١٠٧]). ويذكر الدكتور عز الين إسماعيل خبرًا عن حماد الراوية يبرز فيه كيف تشكلت ذائقته النقدية عبر الرواية فيقول: " وفي مرة أخرى سأل الوليد حمادًا لِمَ سميت الراوية ؟ وما بلغ من حفظك حتى استحققت هذا الاسم ؟ فقال له: يا أمير المؤمنين، إن كلام العرب يجري على ثمانية

([١٠٦]) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة،منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٠م، ص ٧. والزوامل: جمع زاملة، وهي الدابة يحمل عليها المتاع والطعام في السفر. والأوساق: جمع وسق، وهوالحمل. والغرائر: جمع غرارة، وهي الجوالق.

([١٠٧]) عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٦٥.

وعشرين حرفًا، أنا أنشدك على كل حرف منها مائة قصيدة. فقال: إن هذا لحفظ ! هات! فاندفع ينشده حتى مَلَّ الوليد، ثم استخلف على الاستماع من خليفة حتى وفَّاه ما قال، فأحسن الوليد صلته وصرفه"([108])، ولعل فيما ذكره الدكتور عز الين آنفًا ما يدلل على التراكم الخبراتي لناقد مثل حماد الناتج عن كثرة الرواية والتعامل مع النصوص الأدبية مما أسهم بشكل فعال في تشكيل ذائقته النقدية واستحق به لقب (الراوية).

ويسوق ابن الأنباري في نزهة الألباء خبرًا يتعلق بتشكل الذائقة النقدية لناقد وراوية كبير له آثاره النقدية المعروفة في تراثنا العربي هو أبو عمرو الشيباني، حيث ذكر الأنباري أن أبا عمرو خرج إلى البادية ومعه دستيجتان من حبر فما خرج حتى أفناهما بكتب سماعه عن الأعراب ([109])، ويقول عمرو ابن الشيباني: "لما جمع أبي أشعار العرب كانت نيفصا وثمانين قبيلة، وكان كلما جمع منها قبيلة وأخرجها إلى الناس كتب مصحفًا بخطه "([110])، ويروي ابن الأنباري خبرًا آخر يتعلق بالكسائي فيقول: إنه قد خرج إلى البادية وأنفد خمس عشرة قنينة حبرًا في الكتابة عن العرب غير ما حفظه([111]).

إذا كنّا قد رأينا علماءنا القدامى قد أكدوا على الخبرة النقدية التي تتشكل عن طريق كثرة الرواية والممارسة ورفعوا من أقار أصحابها، وجعلوهم المصدر الحقيقي والصحيح للعلم، فإننا نجد ابن سلام يحمل حملة شديدة على الرواة المفتقدين لهذه الخبرة ويرى أنهم قد أفسدوا الأدب، يقول:" وكان ممَّن أفسد الشعر وهجنَّه وحمل كلَّ غُثَاءٍ منه، محمد بن إسحاق بن يَسَار – مولى آل مَخْرَمة بن عبد المُطَّلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسِّيَرِ.قال الزُّهريّ: لا يزَال في الناس علمٌ ما بقي مولى آلِ مَخْرَمَة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسِّيَرِ وغير ذلك – فقبل الناس عنه الأشعار،

([108]) المرجع السابق، ص ٦١.

(١٠٩) ابن الأنباري، نزهة الألباء، مطبعة حجر،القاهرة، ص ١٢١.

([110]) المرجع السابق، ص ١٢١.

([111]) المرجع السابق، ص ٨٣ و ٨٤. وانظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء ٥ / ١٨٤.

وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أُتِينَا به فأحمله. ولم يكن ذلك لـه عـذرًا، فكتب في السِّيَرِ أشعارَ الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قطُّ، وأشعارَ النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عادٍ وثمودَ، فكتب لهم أشعارًا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلامُ مؤلّف معقودٌ بقَوَافٍ"([١١٢]).

ولقد وفَّى ابن سلام في مقولته السابقة الرجل حقَّه فيما يخصص فيه ويعلمه من علم بالسير والمغازي، فهو لم يغمطه حقَّه في ذلك بل بين قدره فيه ومكانته وأشادبه أيما إشادة، ولكنه حمل عليه حملة شديدة ولم يلتمس له عذرًا الإفساد الذي ألحقه بالشعر والأدب بسبب افتقاده للحِسِّ الفني المدرب.

([١١٢]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص ٧ – ٨.

الخاتمة:

نخلص مما سبق إلى القول:

١- إن الرواية الأدبية والحراك الأدبي كانا عاملين مؤثرين في صقل ملكات أدبائنا القدامى مما أسهم في خلق نوع من التلاقح والتعانق بين إبداعاتهم وإبداعات سابقيهم من الشعراء.

٢ – نمت ملكات الأدباء من خلال المتابعة للرواية وملازمة كبار الشعراء مما أدى إلى ظهور أدباء كُثُر على الساحة الأدبية آنذاك تربوا على أيدي الشعراء الكبار ونمت مواهبهم، كما أدت إلى تكون مدارس فنية مختلفة في تراثنا الأدبي وتقت الرواية أواصرها.

٣ – حافظ الإنشاد والحراك الأدبي والرواية قديمًا على نقاء النص الأدبي، وشكلت هذه العناصر سياجًا قويًّا لحمايته من خلال إذاعته ونشره مما لم يدع فرصة لوضّاعٍ أو مُدلِّسٍ.

٤ – على مستوى الدراسات الشعبية كانت الخبرة والممارسة والقدرة على الأداء المتميز من الصفات الأساسية للراوي المبدع الذي يلائم بين أدائه وبين الموقف والجمهور، مما أدى إلى ظهور روايات مختلفة لبعض المأثورات شكلتها قرائح الرواة.

٥ – لم يقف أثر الحراك الأدبي والرواية والإنشاد عند حدود صقل ملكة الأدباء وتنمية مواهبهم بل أسهمت هذه العناصر بشكل فعّال في تشكيل الذائقة النقدية لدى كثير من نقادنا القدامى، الذين لم يهملوا الإشارة في مؤلفاتهم النقدية إلى أهمية الدُّربة والرواية والخبرة في صقل ملكات الإبداع وتشكيل ذائقة الناقد.

المراجع

١- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس المتوفى ٢٣١هـ وأبي عبيدة الوليد بن عبيد البحتري الطائي ٢٨٤هـ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٧م.

٢- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الموصلي) المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٩٩٥م.

٣- أحمد مرسي، مقدمة في علم الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.

- الأغنية الشعبية " مدخل لدراستها"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

٤- أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

٥ - أروين أدمان، الفنون والإنسان(مقدمة موجزة لعلم الجمال) ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

٦- الأصمعي (عبد الملك بن قريب)، الأصمعيات، تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة١٩٧٩.

٧- امرؤ القيس : ديوان امريء القيس، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥م.

- ديوان امرئ القيس ، دار صادر، بيروت، (د.ت).

٨- ابن الأنباري، نزهة الألباء، مطبعة حجر،القاهرة، (د. ت).

٩ - بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٥٦م.

١٠ - ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى)، مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٤٨م.

١١ – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق فوزي عطوى، دار صعب ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٨ م.

– الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩م.

١٢ – جابر عصفور، ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

– مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

١٣– الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،٢٠٠١م.

١٤– حازم القرطاجني(أبو الحسن حزم بن محمد القرطاجني)، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م.

١٥– حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

١٦ – الحصري (إبراهيم بن علي): زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، الطبعة الثانية ١٩٢٩م.

١٧– حميد بن ثور الهلالي، ديوان حميد بن ثور الهلالي ، تحقيق عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن دار الكتب ١٩٥١ ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٨– رتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ترجمة: الدكتور مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،(د.ت).

١٩ – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

٢٠ – زهير بن أبى سلمى، شعر زهير بن أبى سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،١٩٧٠م.

٢١ – الزوزني (أبوعبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين)، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان.

٢٢ – ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٥م.

٢٣ – زيد الهويدي، تنمية الإبداع (أسسه وتطبيقاته)، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤.

٢٤– سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠م.

٢٥ – سيد حنفي حسنين، الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢٦– شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م.

– العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة،٢٠٠٢م.

– العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢٧– ابن عبد ربه الأندلسي (أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه) : العقد الفريد، تحقيق: محمد اسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٢٨– عز الدين إسماعيل،المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٦م.

٢٩ – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ. ريتر ،مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٩م.

٣٠ – أبو عبيدة (معمر بن المثنى)، شرح نقائض جرير والفرزدق، نشر بيفن، ليدن١٩٠٨– ١٩٠٩م ، طبعة دار الكتاب العربي ، بيروت(د.ت).

٣١– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٢- القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز الجرجاني) : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا ، لبنان،١٩٦٦م.

٣٣- القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم) : كتاب الأمالي، ومعه (الذيل والنوادر)، (دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان(د.ت).

٣٤- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٧م.

- تأويل مشكل القرآن، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م.

٣٥ – المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة (د.ت).

٣٦ – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومعه (منهج البحث في تاريخ الأدب) للانسون، ترجمة: محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة ، القاهرة (د.ت).

٣٧ – المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٦م.

٣٨ – مصطفى الشورى، الشعر الجاهلي " تفسير أسطوري "، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤.

٣٩ – ابن المعتز (عبد الله بن المعتز)، طبقات الشعراء، دار المعارف، القاهرة.

٤٠ – المفضل الضبي (المفضل بن محمد بن يعلي الضبي)، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، طبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤١ – النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠.

٤٢ – ابن نباتة المصري، ديوان ابن نباتة المصري، تقديم: عوض الغباري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٤٣ – ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق بن محمد)، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

٤٤– ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله): معجم الأدباء، دار صادر، ودار بيروت، لبنان ١٩٨٤م.

٤٥ – يان فانسينا، المأثورات الشفاهية " دراسة في المنهجية التاريخية، ترجمة: أحمد مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.

٤٦– يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة،١٩٨١م.

– حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٨م.

(٤٧)Hamfrd,M.,D.,Managing Creative People: Strategies And Tactics for innovation,Human man Resourees mangment review,٢٠٠٠.