دراسات في النقد العربي القديم

الجزء الثاني

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

منشورات جامعة دمشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

دراسات في النقد العربي القديم
الجزء الثاني

الدكتور
حمود يونس
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

الدكتور
حسين الزعبي
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

الدكتور
حسن الأحمد
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

جامعة دمشق
1437 – 1438 هـ
2016 - 2017 م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

فهرس الموضوعات

المقدمة	7
القسم الأول: في قضايا النقد العربي القديم – دراسة تطبيقية –	13
– المبحث الأول: الخصومة بين القديم والحديث.	15
– المبحث الثاني: قضية اللفظ والمعنى.	33
– المبحث الثالث: العلاقة بين الشعر والدين والأخلاق.	43
– المبحث الرابع: السرقات الشعرية.	63
– المبحث الخامس: الموازنة بين الشعراء.	87
– المبحث السادس: الطبع والصنعة.	107
– المبحث السابع: أثر البديع في النقد.	129
– المبحث الثامن: النقد التطبيقي.	143
– **نصوص للدراسة والتحليل:**	197
– النص الأول: من كتاب " الموازنة بين أبي تمام والبحتري".	197
– النص الثاني: من كتاب " شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي".	205
– النص الثالث: من كتاب " دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني.	211
– النص الرابع: من كتاب " عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي.	223
القسم الثاني: في قضايا النقد العربي القديم والصورة الشعرية.	229
– المبحث الأول: ثنائية اللفظ والمعنى.	231
– المبحث الثاني: النظم.	251

– المبحث الثالث: الصدق والكذب.	257
– المبحث الرابع: الطبع والصنعة.	263
– المبحث الخامس: القديم والجديد.	293
المبحث السادس: الصورة الشعرية.	313
القسم الثالث: في قضايا النقد العربي القديم– دراسة نظرية–	347
– المبحث الأول: عمود الشعر.	349
– المبحث الثاني: الحركة النقدية حول شعر أبي تمام "موازنة الآمدي" نموذجا.	389
– المبحث الثالث: الحركة النقدية حول شعر المتنبي "الوساطة بين المتنبي وخصومه"نموذجا.	411
– المبحث الرابع: نظرية النظم بين الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني.	435
– المبحث الخامس: الأثر الفلسفي في النقد العربي القديم– المحاكاة عند حازم القرطاجني– نموذجا.	469
– المبحث السادس: السرقات الشعرية.	509
فهرس المصادر والمراجع.	549

Damascus University

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

مر النقد العربي القديم خلال مسيرته الطويلة بمرحلتين متمايزتين اثنتين:

المرحلة الأولى: هي مرحلة النقد الشفوي.

والمرحلة الثانية: هي مرحلة النقد المكتوب.

أما المرحلة الأولى فتبدأ مع بداية ظهور هذا النقد في العصر الجاهلي على شكل أخبار نقدية متناثرة هنا وهناك، مرورا بعصر صدر الإسلام والعصر الأموي، ووصولا إلى نهاية القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث الهجري، إذ بدأت تباشير النقد المكتوب بظهور كتيب "فحولة الشعراء" للأصمعي المتوفى سنة 216هـ، والذي يمثل من وجهة نظرنا نهاية مرحلة النقد الشفوي وبداية مرحلة النقد المكتوب، وهذا الكتيب هو مجموعة تقييمات وملاحظات نقدية استملاها أبو حاتم السجستاني من أستاذه الأصمعي، ومن ثم دونت في هذا الكتيب، الذي يشكل بحق نقلة مهمة ومتقدمة في مسيرة النقد العربي القديم، وكان له أثر كبير في المؤلفات النقدية التي أُلفت بعده.

وأما المرحلة الثانية وهي مرحلة النقد المكتوب فهي المرحلة التي بدأت مع ظهور "فحولة الشعراء" في بدايات القرن الثالث الهجري، واستمرت حتى ظهور النقد العربي الحديث، وهذا يعني أن هذه المرحلة قد امتدت زمنيا لقرون عدة، وحفلت بالكثير من القضايا النقدية، ولمعت فيها أسماء نقاد كثيرين، أسهموا في تطور هذا النقد ووضعوا أسسه ومناهجه في كتبهم التي تشكل لحمة هذا النقد وسداه.

وقد قام الزميلان الكريمان الدكتور أحمد نتوف، والدكتور عبد الكريم حسين بتأليف الجزء الأول من كتاب "دراسات في النقد العربي القديم" تناولا فيه مرحلة النقد الشفوي، وها نحن نكمل ما بدآه في هذا الجزء الثاني فنتناول الحديث عن مرحلة النقد المكتوب، ليغطي الجزآن معا الفصلين الدراسيين الأول والثاني لطلاب السنة الثالثة في قسم اللغة العربية، فيكون الجزء الأول للفصل الأول، والجزء الثاني للفصل الثاني.

وقد رأينا أن يكون هذا الكتاب في ثلاثة أقسام رئيسية، تستوعب القضايا الرئيسية في النقد العربي القديم المكتوب بشقيه النظري والتطبيقي، أما القسم الأول فقد كتبه الدكتور حمود يونس، وركز فيه على دراسة عدد من القضايا النقدية دراسة تطبيقية اعتمد فيها على النصوص النقدية التي عاد إليها في مظانها في كتب النقد المختلفة، فأخذ النص الذي يمثل القضية النقدية، ثم درسه دراسة نقدية تحليلية، أتى فيه على كثير من الأفكار والآراء التي تضمنها النص النقدي، وربط بينها وبين بعض تفاصيل القضية النقدية التي ينتمي إليها النص المدروس، في محاولة لتعميق الألفة بين الطالب الجامعي والتراث، وردم الهوة التي بدأت تتسرب إلى نفوس كثير من طلبتنا بعزوفهم عن قراءة الكتب التراثية، واكتفائهم –في أفضل الحالات– بقراءة ما كتب عن تلك الكتب، من دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الرجوع إلى تلك الكتب، وقراءتها والوقوف على ما تضمنته من كنوز ثمينة، وما حوته من نفائس علمية تفيد الطالب في بناء شخصيته العلمية، وتغني ثقافته، وتقوي لغته، وتقوم أسلوبه، وتوسع مداركه ونحو ذلك مما يحتاج إليه الطالب لبناء نفسه بناء علميا صحيحا ومتماسكا.

وسيجد القارئ في هذا القسم تنوعا في القضايا النقدية، ومن ثم في تنوعا في النصوص النقدية، والكتب التي أُخذت منها تلك النصوص، حتى يتعرف الطالب قضايا النقد المختلفة، وأسماء عدد من أهم الكتب النقدية في تراثنا النقدي القديم، ومن هنا كنا أمام القضايا النقدية الاتية:

الخصومة بين القديم والحديث، واللفظ والمعنى، والعلاقة بين الدين والأخلاق والشعر، والسرقات الشعرية، والموازنة بين الشعراء، والطبع والصنعة، وأثر البديع في النقد.

وختم هذا القسم بدراسة النقد التطبيقي عند النقاد العرب من خلال الحديث عن نقد أبي بكر الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن" ليطلع الطالب على مناهج النقاد العرب وطرائقهم في قراءة النص الأدبي بنوعيه: النثري والشعري، ثم أوردنا جملة من النصوص النقدية التي يمكن أن يتخذها الطالب نماذج تفيده في الاطلاع على النقد التطبيقي عند

العرب، ومن ثم محاولة دراستها دراسة نقدية على غرار الدراسة التي أجريت على نص الباقلاني.

وأما القسم الثاني فقد كتبه الدكتور حسين الزعبي واشتمل على دراسة فنية نظرية للقضايا النقدية الآتية:

1- اللفظ والمعنى: إذ تم عرض اتجاهات النقاد في هذه القضية والتي تمثلت بتقديم بعضهم للفظ على المعنى، وتقديم بعضهم الآخر للمعنى على اللفظ، بينما وجد فريق ثالث بين اللفظ والمعنى كوحدة الروح والجسد في الإنسان، كما بين السمات السلبية والإيجابية لكل من اللفظ والمعنى، ووقف وقفة متأنية على آراء عبد القاهر الجرجاني في هذه القضية والتي رفض فيها أن يكون اللفظ هو جوهر النظم، كما أن تقديم الشعر بمعناه غلط غير مسوغ، ولذلك اهتم بدراسة بنية النص وفق منطق معاني النحو كقواعد فنية مؤثرة في البنى النصية، وفيما طرحه يلتقي مع نقاد أوربيين من أمثال: كروتشه، وريتشارد.

2- الطبع والصنعة: ميز القدماء بين أسلوبين شعريين: أولهما المطبوع، وثانيهما المصنوع، وشكل هذان المصطلحان مقومين من مقومات الحكم على الشعر والشعراء، وقد أكدت نصوص القدماء في هذا المضمار السمات التالية:

- الطبع هو الأصل يأتي عفو الخاطر كغريزة فطرية، ويعد شرطا من شروط التفوق.
- ميز القدماء بين الصنعة العفوية والمقصودة، وربطوا رقة الشعر وتوعره باختلاف الطبائع، كما حبذوا الصنعة المليحة إذا كانت أداة فاعلة في إنتاج المعنى.
- رفضوا الشعر المتكلف الذي يقوم على الإكثار من الأساليب البديعية.
- حدد النقاد صفات كل من الشعر المطبوع والمصنوع والمتكلف.

3- القديم والجديد: برزت ثلاثة اتجاهات نقدية، الأول: موقف النحويين واللغويين من الشعر المحدث، إذ رفض هؤلاء الاحتجاج بالشعر المحدث، مما أدى إلى تضخيم صورة هذا الموقف عند كثير من المهتمين بقضايا النقد القديم، والثاني: ساوى بين القدماء والمحدثين، ورأى أصحابه أن مقياس الجودة هو الفيصل في الحكم على الشعراء قديمهم وحديثهم، والثالث: يمثله ابن المعتز الذي بين صراحة في كتابه (طبقات الشعراء) ميله للشعر المحدث، ولذلك اقتصر في هذا الكتاب على أشعار المحدثين وأخبارهم.

4- الصورة الشعرية: التي تعد أكثر العناصر تأثيرا في النفس، إذ تقلب المجردات إلى مرئيات فتحرك العواطف الإنسانية، ومصطلح الصورة مصطلح إشكالي وحديث، تناوله القدماء تحت ما يسمى بعلم البيان، ومن هنا فقد تناولنا تحت هذا العنوان ثلاثة عناوين رئيسية بالبحث والدراسة هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية.

وأما القسم الثالث فقد كتبه الدكتور حسن الأحمد، وتناول فيه القضايا النقدية الآتية:

1- عمود الشعر: جرى الحديث في هذه القضية عن معنى العمود لغة واصطلاحا، كما رُصدت تاريخيا أصول عمود الشعر عند كل من: الأصمعي، وابن سلام الجمحي، وابن قتيبة، وابن المعتز، وابن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر، وصولا إلى صورة عمود الشعر المنجزة عند الآمدي، والقاضي الجرجاني، والمرزوقي، وختم البحث في هذه القضية بإجراء موازنة بين هؤلاء النقاد الثلاثة للوقوف على تطور القضية وبيان الفروق بينهم.

ولبيان تطبيقات عمود الشعر وأثرها في اختلاف مناهج النقاد العرب القدماء في النظر في الشعرية، أُجريت دراسة على أنموذجين نقديين يمثلان الحركة النقدية التي قامت حول شعر أبي تمام، وشعر المتنبي، هما: الموازنة للآمدي، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني.

2- نظرية النظم: دُرست هذه القضية من خلال ما قدمه الباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني، فنوقش مفهوم النظم عند الباقلاني، والمسائل التي ارتبطت به، ومفهوم النظم عند الجرجاني، والنتائج التي وصلا إليها في هذه القضية، وعقدت موازنة بين الرؤيتين كشفت محاولة الجرجاني الجادة في صياغة نظرية النظم.

3- الأثر الفلسفي في النقد العربي القديم- المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجا: دُرست في هذا المبحث المؤثرات اليونانية في النقد العربي القديم من خلال النقاد والفلاسفة والمفكرين، ممثلين في: قدامة بن جعفر، والفارابي، والتوحيدي، ثم عُرض مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة اليونانيين (أفلاطون، وأرسطو) والفلاسفة العرب (الفارابي، وابن سينا، وابن رشد) ولكون فكرة المحاكاة لم تُعرف بصورتها الاصطلاحية الفلسفية والنقدية إلا عند حازم القرطاجني، ناقش هذا المبحث على نحو مفصل مفهوم المحاكاة وأنواعها، وطرق تكونها، ووظائفها عند حازم، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن حازما تأثر في هذه القضية بالفلسفة اليونانية، ولكنه تجاوز مقولاتها عند اليونانيين، فجاءت مقاربته مستوعبة لخصوصية الشعر العربي، وتنوع الأغراض والأسس التي يقوم عليها.

4- السرقات الشعرية: رصد هذا المبحث الظروف التي أسهمت في ظهور قضية السرقات في النقد العربي القديم، وبيّن أنواع السرقات ومصطلحاتها عند النقاد العرب القدماء من خلال عرض مقولات خمسة عشر ناقدا، وفق تسلسل تاريخي، بهدف بيان تطور القضية، وانتهى المبحث إلى عدد من النتائج أهمها أن مقاربات النقاد العرب القدماء للسرقات الشعرية، كشفت وعيا نقديا بالنص الشعري، والعلاقات التي يقيمها بنصوص سابقة، ووقفت بدقة على أوجه التفاعل القائم بين النصوص الشعرية العربية القديمة، والآليات التي تحكم تداول المعاني بين الشعراء.

وما نرجوه أخيرا أن نكون قد وفقنا في هذا الكتاب بتقديم صورة تنشد الكمال ولا تصل إليه عن النقد العربي القديم المكتوب، وبما يكون زادا لطالب اللغة العربية في السنة الثالثة وعونا له في تحصيله العلمي.

والله من وراء القصد.

المؤلفون

د. حمود يونس د.حسين الزعبي د.حسن الأحمد

القسم الأول

في قضايا النقد العربي القديم

– دراسة تطبيقية–

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المبحث الأول

الخصومة بين القديم والحديث

النص النقدي:

" ولم أسلك _ فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له _ سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ،وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ،وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف نخارجية في أوله ،فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ،وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالحزيمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه ".[1]

---

[1] الشعر والشعراء، ابن قتيبة،10_11 تحقيق: د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ / 1981م .

قراءة النص:

أولا_ حول كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة:

هذا النص من كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة، والكتاب في أصله ليس كتابا نقديا، بل هو كتاب في تراجم الشعراء، إذ حوى الكتاب ترجمات لستٍ ومئتي ترجمة من الشعراء القدماء والمحدثين، وهذا يعني أنه لم يقصر كتابه على الشعراء القدماء فقط، وإنما تجاوز ذلك لذكر أخبار الشعراء المحدثين واختيار طرف من أشعارهم ولعله بصنيعه هذا يقف في وجه تيار عني فيه أصحابه بالاهتمام بالشعر القديم دون المحدث، وبالشعراء القدماء دون المحدثين، من أمثال المفضل الضبي في مفضلياته، والأصمعي في أصمعياته، وابن سلام الجمحي في طبقاته، إذ كان هدفه هو اختيار الشعر الجيد، يستوي في ذلك القديم والحديث، وكان هذا هو أحد أهم مراميه من تأليف هذا الكتاب، لأن جودة الشعر_ كما يرى _ لا ترتبط بزمن دون زمن، ولا تقتصر على قوم دون قوم، وقد قدم ابن قتيبة لكتابه بمقدمة نقدية مهمة، تعد من أهم ما قُدّم لكتاب، عرض فيها لآرائه النقدية التي يذهب إليها، وتحدث فيها عن عدد من القضايا النقدية كاللفظ والمعنى، والسرقات الشعرية، والطبع والصنعة، ودواعي قول الشعر، وبنية القصيدة، وغيرها من القضايا، حديثا غير مسهب انسجاما مع ما يقتضيه التقديم، إلا أنه حديث مهم ومركز، وكان له أثر كبير في الحركة النقدية، وفي آراء النقاد بعده، حتى إنه ليمكننا القول بغير حرج: إن قيمة الكتاب تكمن في مقدمته النقدية، أكثر مما تكمن في التراجم التي حواها بين دفتيه .

ثانيا_ القضية النقدية في النص:

القضية التي يتناولها ابن قتيبة في هذا النص هي قضية **الصراع بين القديم والحديث**، أو بمعنى آخر الصراع بين أنصار الشعر القديم وأنصار الشعر المحدث، وإثارة ابن قتيبة لهذه القضية، يعني فيما يعنيه أن هنالك أزمة بدأ يشتد أوارها، ويغلي مرجلها،

ويتصارع الناس حولها ويختلفون، وينقسمون إزاءها إلى شيع ومذاهب، ما بين مؤيد للقديم والقدماء، ومناصر للحديث والمحدثين، ومن هنا وجد ابن قتيبة نفسه _ وهو الأديب والناقد والفقيه _ معنيا بهذه المسألة، وعليه أن يبادر إلى الإدلاء برأيه في هذه القضية، محاولا التوفيق بين الفريقين المتخاصمين، ليس بالانتصار لأحدهما على الآخر، وإنما بإعطاء كل منهما حقه، وبيان ما له وما عليه .

ثالثا_ الأفكار الرئيسية في النص:

تضمن النص مجموعة من الأفكار الرئيسية، يمكن أن نعرضها بحسب ورودها في النص كما يلي :

1_ لم يقلد ابن قتيبة في اختياراته للشعر وترجمته للشعراء غيره من العلماء، ولم ينح نحوهم، فيستحسن ما استحسنوا، ويستقبح ما استقبحوا .

2 _ النظرة الموضوعية والعادلة لكلا الفريقين القديم والمحدث.

3_ بعض العلماء كان يستجيد الشعر السخيف لمجرد قدمه، ويعيب الشعر الجيد لمجرد حداثته .

4_ لا يقتصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا على قوم دون قوم، بل هو قسمة الله العادلة بين عباده في كل دهر.

5_ الزمن مفهوم نسبي، فالقديم اليوم كان حديثا في زمنه، والحديث اليوم سيغدو قديما بعد حين، والإنسان مجبول بطبعه على رفض الجديد في بدايته، والحديث في أوله، ويبدو أنه لا بد من أن يمر زمن حتى يقنع الناس بالجديد، ويعتادوا عليه، ويألفوا وجوده، ويعطوه حقه الذي ينبغي له، ويضعوه في المكانة التي يستأهلها .

6_ جودة الشعر هي ما ينبغي أن يعول عليه في الاختيارات الشعرية، وليس النظر إلى زمن القائل أو شرفه أو نسبه، أو ما إلى ذلك من عوامل طارئة وبعيدة عن جوهر الشعر .

رابعا_ مناقشة الأفكار:

يتضح من خلال النص أن ثمة خصومة كانت قائمة بين تيارين أو فريقين، **أولهما:** يفضل الشعر القديم وينتصر له، بل ويتعصب له، وله في ذلك حجج وآراء.

وثانيهما: يفضل الشعر المحدث، أو لنقل بعبارة أدق، حاول أن ينصف هذا المحدث، وينصف شعراءه، وله في ذلك حجج وآراء .

وقبل أن نمضي في تحليل نص ابن قتيبة، والوقوف على الآراء التي وردت فيه، والتفصيل فيها، بوصف الرجل ممثلا للتيار الثاني المنصف للشعر المحدث، يحسن بنا أن نمر مرورا سريعا على آراء الفريق الأول، فنتبين أسبابها، ونقف على الدوافع الكامنة خلفها، ونعرض لنماذج منها، تعكس لنا وجهة نظر هذا الفريق إلى الشعر عامة، والمحدث خاصة.

1_ أسباب التعصب للشعر القديم:

ثمة أسباب كثيرة ومتنوعة كانت تقف وراء تعصب كثير من اللغويين والرواة واختيارهم الواضح للشعر القديم، ويمكن إجمال هذه الأسباب بما يأتي:

1_1_ الشعر القديم مصدر الشواهد في اللغة والنحو:

عندما بدأ العرب يفكرون بوضع قواعد اللغة والنحو، بحثوا في المرجعية التي يمكن أن يعتمدوا عليها من أجل تحقيق هذه الغاية، فانتهوا إلى تحديد هذه المرجعية في ثلاثة مصادر رئيسية هي:

أ_ القرآن الكريم.

ب_ ما صح من الحديث النبوي الشريف.

ج_ كلام العرب شعره ونثره.

ولم تكن هنالك أية إشكالية في المصدرين الأول والثاني، إذ لا خلاف بين العلماء على اعتمادهما أهم مصدرين لوضع القواعد، وسن القوانين اللغوية والنحوية، وبقيت الإشكالية في المصدر الثالث المتمثل بكلام العرب، إذ طرحت أسئلة كثيرة تتعلق بالمعايير

التي يمكن أن تحدد الكلام الذي يمكن اعتماده ليكون حجة في هذا السياق، ومرجعا في وضع القاعدة وضبطها، فرأوا أنه لا يمكن أن يترك الأمر على إطلاقه، بل لا بد له من تحديد ما، ثم انتهوا إلى أن هذا التحديد يمكن أن يكون تحديدا زمنيا، ولاسيما بعد أن رأوا نتيجة لاستقراءات دقيقة، ودراسات متأنية، تناولت الواقع الثقافي بمعطياته الأدبية الشعرية والنثرية خاصة، أن اللحن بدأ يتسلل إلى ألسنة الناس، وأن الخطأ أخذ بالتفشي في كلامهم نتيجة لعوامل كثيرة قد يأتي في مقدمتها اختلاط العرب بالأعاجم، وخلصوا من ذلك كله إلى تحديد نهاية النصف الأول من القرن الهجري الثاني تقريبا، ليكون الفيصل الزمني بين حقبتين: **الأولى** هي التي تنتمي إلى هذا التاريخ وما قبله، وهي التي يجوز الاستشهاد بكل كلام ورد فيها، **والثانية** هي التي تأتي بعد هذا التاريخ ولا يجوز الاستشهاد بأي كلام ينتمي إلى هذه الحقبة، ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن بعضهم ارتضى السنة التي توفي فيها الشاعر بشار بن برد(167هـ) وهو الذي وصف بأنه آخر القدماء وأول المحدثين، لتكون فيصلا زمنيا بين هاتين الحقبتين، وبعضهم الآخر امتد بهذا الفيصل الزمني إلى السنة التي توفي فيها الشاعر إبراهيم ابن هرمة(176هـ).

ومهما يكن من أمر هذا التحديد الزمني، فإننا صرنا أمام مرحلتين مهمتين في تاريخنا الأدبي والنقدي واللغوي، وصرنا كذلك أمام تحديد صارم وحاد للشعراء وقسمتهم إلى قسمين متمايزين زمنيا وهما: الشعراء القدماء، والشعراء المحدثون، ومن ثم لتتأجج الخصومة بين هذين التيارين، وينقسم الناس إلى متعصبين للقديم، ومناصرين للحديث، وهو ما سيأتي الحديث عنه لاحقا، ولكن المهم هنا هو أن أهل اللغة والنحو وكثيرا من الرواة، تعصبوا لهذا القديم تعصبا مفرطا، وفضلوه على كل محدث، لأنهم وجدوا فيه الشاهد على القواعد التي بدؤوا بوضعها.

1_2_ قلة ثقتهم بتجربة الشعر المحدث:

وهذا الأمر ينطبق على أية تجربة جديدة، إذ لابد من أن يمر زمن حتى تثبت التجربة الجديدة نفسها، ويقتنع الناس بها، وهذا ما حدث لتجربة الشعر المحدث، ومن هنا

وجدنا أن بعض الرواة يقصر اختياراته الشعرية مثلا على القدماء فقط دون المحدثين، ، كالمفضل الضبي (175 هـ)في مفضلياته، والأصمعي (216 هـ) في أصمعياته، وهذا يرجع إلى جملة من الأسباب من بينها على ما نرى قلة الثقة بالتجربة الشعرية الجديدة للشعراء المحدثين.

1_3_ مجرد التقدم في الزمن:

ولعل هذا السبب يعكس نمطا ذوقيا خاصا، يتمثل في تفضيل القديم على المحدث لمجرد التقدم في الزمن، وهذا ما يتضح مثلا بإعجاب ابن الأعرابي بالقديم وميله له، فقد روي عنه، أن رجلا أنشده شعرا لأبي نواس أحسن فيه، فسكت، فقال الرجل: أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال بلى ولكن القديم أحب إلي "[1] فهو في هذا الخبر يقر بجمالية شعر أبي نواس، وهو واحد من أعلام الشعراء المحدثين، إلا أنه لا يستطيع أن يخفي إعجابه بالقديم، فيعلن بكل صراحة، ومن دون أية مواربة، أن الشعر القديم آثر عنده، وأحب إلى قلبه، وأكثر قربا منه، وجميل من ابن الأعرابي في هذا الخبر أن يعبر عن إعجابه بما سمعه من شعر أبي نواس، وذلك لأنه وأمثاله من المتعصبين للقديم، كانوا يتحرجون من إطلاق أي حكم تُشتَمُّ منه رائحة الميل إلى الشعر المحدث، أو الإعجاب به، ولذلك كنا نجد أن بعضهم سرعان ما يرتد على عقبيه، ويتراجع تراجعا سريعا وغريبا، إن هو وهم أو تسرع فأطلق حكما نقديا لصالح بعض الشعر المحدث، كالأصمعي مثلا فقد "**حُكي عن إسحق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: أنشدت الأصمعي :**

هل إلى نظرة إليك سبيلُ ... فيبل الصدى ويُشفى الغليلُ
إن ما قلّ منك يكثر عندي ... وكثير ممن تحب القليل

[1] الموشح: 384.

فقال: والله هذا الديباج الخُسرواني، لمن تنشدني؟ فقلت: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله، إن أثر التكلف فيهما ظاهر". [1]

1_4_ شيوع ما سمي بـ "نظرية استنفاد المعاني":

يرى أصحاب هذه النظرية والقائلون بها أن القدماء قد استنفدوا المعاني جميعا، ولم يبقوا للمتأخرين منها شيئا، ومن هنا فقد وجد الشاعر المحدث نفسه في أزمة حادة، تحد من قدرته على الابتكار والإبداع، ولهذا فهو واقع بين واحد من أمرين لا ثالث لهما: فإما أن يسطو على معاني القدماء فيأخذ منها ما شاء له الأخذ، وإما أن يولد معنى من معاني القدماء، وهو في الحالتين كلتيهما عالة على القدماء.

ويمكن نقض هذه النظرية من وجوه عدة، لعل من أهمها أمرين اثنين:

الأول: واقع الحركة الشعرية، الذي شهد إبداعات متعددة، واستنباط معان كثيرة، على أيدي الشعراء المحدثين من أمثال أبي تمام، والبحتري والمتنبي وغيرهم من الشعراء الذين تجاوزوا في كثير من أشعارهم المعاني التي كانت تتردد في أشعار القدماء، وهذا ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني الذي نبه على تطور المعاني في المراحل التي تلت العصر الجاهلي، بدءا من عصر صدر الإسلام وما بعده في العصر الأموي ومن ثم في العصر العباسي على أيدي أعلام الشعر في هذه العصور، يقول:

" وإذا تأملت ذلك ــ يعني تطور المعاني ــ تبيّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة، والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط

---

2 الوساطة: 50 . والديباج ضرب من الثياب وهو من الحرير/فارسي معرب.

بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، فالمعاني أبدا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا"[1].

والثاني: واقع الحياة نفسها، فالحياة لا تعرف التوقف، ولا تؤمن بالثبات، فهي متغيرة دائما، ومتبدلة في كل حين، وهذا يعني بالضرورة تغيرا في المعاني، وتجددا في المضامين التي يمكن أن تكون مادة أولية للشعراء، كي يقولوا فيها، وينظموا القصائد تلو القصائد، التي تصور الأحداث المستجدة في حياتهم، وترصد المتغيرات التي تطرأ على الواقع الذي يعيشونه بكل أبعاده وتفاصيله، وهذا ما تنبه عليه ابن رشيق القيرواني أيضا عندما رأى : " أن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصّروا الأمصار، وحضّروا الحواضر، وتفنّنوا في المطاعم والملابس ... "[2].

ولكن هذا كله لا يعني عدم تأثر المحدثين بالقدماء، والسير على منوالهم في الكثير من المعاني، واقتفاء أثرهم في كثير مما قالوه، فالتأثر موجود وهو أمر طبيعي، لأن من بديهيات الأمور ومسلماتها أن يتأثر اللاحق بتجربة السابق في أي مجال من المجالات، لا بل إن من الواجب على اللاحق أن يستفيد من تجارب سابقيه، ويتمثلها خير تمثل، ويستوعبها أفضل استيعاب، لتشكل الأساس المتين الذي سيساعده في بناء تجربته الخاصة، والتي تميزه من غيره من المبدعين.

ونتيجة لتأثر اللاحقين بتجارب السابقين، فإننا قد نقع على بعض التشابه أو التلاقي أو التكرار هنا أو هناك، وفي هذا المعنى أو ذاك، وهذا أيضا أمر طبيعي وغير مستهجن أو مستغرب، وهو ما وعاه الشعراء القدماء أنفسهم، وتنبهوا عليه أيضا، فعنترة مثلا يعبر عن مثل هذا في قوله:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 970/2.

[2] نفسه: 967/2.

وكذلك الأمر عند الشاعر الجاهلي الآخر الذي يصرح ببرمه واستيائه من صنيع الشعراء في تكرار بعضهم بعضا بقوله:

ما أرانا نقول إلا معادا أو معارا من لفظنا مكرورا

ولعل السبب في هذا يعود إلى بساطة الحياة التي كانوا يعيشونها، فكل ما حولهم يمكن أن يعد ويحصى، ولذلك أخذت تتردد في أشعارهم الكثير من المعاني المتشابهة، والتي عرفت فيما بعد بالمعاني المبتذلة.

وقد ناقش النقاد هذه المسألة مرارا وتكرارا، وانتهوا إلى ما سلف ذكره، ويمكن أن نذكر في هذا السياق رأيا للناقد ضياء الدين بن الأثير، يختصر فيه آراء من سبقه من النقاد يقول:" وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول: إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق بالعربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مرارا.....والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهـــاية له؟ ".

1_5_ غلبة الطبع على أشعار القدماء، بخلاف المحدثين الذين مالوا نحو التصنع والتعمل في أشعارهم :

فالمعروف أن الشعراء القدماء كانوا ينظمون أشعارهم على الفطرة والسليقة، وذلك بسبب غياب القواعد والقوانين النحوية والعروضية ونحو ذلك، والتي ستنتظر زمنا ليس بالقصير حتى تسن تلك القواعد، وتوضع تلك القوانين، تساعدهم في ذلك مواهبهم المتوقدة، وطبعهم الصحيح، ولذلك فإن معظم أشعارهم التي أنتجوها تغلب عليها سمة الطبع والعفوية، وهذا ما كان يلقى قبولا واستحسانا عند كثير من الرواة وعلماء اللغة، الذين كانوا يميلون إلى هذا النمط من الشعر، وينفرون من الشعر الذي يقابله _ ولا أقول يضاده _ وهو ذلك الشعر الذي بدأ يميل نحو التصنع، والإفراط في استخدام الفنون البديعية، والإغراب في بناء الصورة الشعرية، وغير ذلك مما نجده عند مسلم بن الوليد مثلا، وبعده عند أبي تمام الذي يؤخذ عليه إفراطه في استخدام البديع، والإكثار منه في

شعره، والانحراف بالشعر عن جادة الطبع إلى جادة التصنع حتى قيل:" أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض الأصناف، فسلك طريقا وعرا، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه" [1].

على أنه ينبغي أن نميز هنا بين التصنع الذي نجده عند عدد غير قليل من الشعراء المحدثين، والذي يرفضه كثير من الناس، وبين الصنعة التي يراها كثير من النقاد والدارسين والمهتمين ضرورية لعمل الشعر، هذه الصنعة التي نجدها عند بعض الشعراء القدماء، ولاسيما من أطلق عليهم الدكتور طه حسين اسم (المدرسة الأوسية) نسبة إلى أوس بن حجر، والتي ضمت عددا من الشعراء الذين تجمعهم سمات مشتركة في نظم الشعر، من أمثال: زهير بن أبي سلمى، وابنه كعب بن زهير، والحطيئة وغيرهم، ممن عرفوا بـ (عبيد الشعر) لأنهم كانوا يعيدون النظر في قصائدهم المرة تلو المرة، بالتنقيح والتهذيب والتحكيك، ولا يرضون بأول خاطر، وهذا ما نجده عند ابن قتيبة الذي يقول:" كان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك، وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات" [2].

1_6_ عدم فهم بعض الرواة واللغويين أشعار المحدثين:

ويعود هذا الأمر إلى الطريقة التي بنى عليها بعض الشعراء المحدثين أشعارهم، والتي بدأت تختلف في أساليبها وصياغتها وبنائها الفني عما ألفه الناس في أشعار القدماء، وقديما قيل: من جهل شيئا عاداه، ويأتي أبو تمام في طليعة هؤلاء الشعراء الذين اتهموا بغموض الشعر، وخروجه عن أساليب العرب المعروفة، وتمرده على عمود الشعر، ولهذا يقول صاحبه في الموازنة مدافعا عن شعره:" إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه،

---

[1] الموازنة: 19_20.

[2] الشعر والشعراء: 20.

لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره طعن من طعن بعدها عليه"[1] فالعلماء ونقاد الشعر فهموا شعر أبي تمام، وأدركوا معانيه وأسراره، بينما لم يتمكن آخرون من فهمه، ومن الأمثلة على ذلك ما أورده صاحب الموازنة عن موقف ابن الأعرابي منه، فقد ذكر أنه "كان شديد التعصب عليه، لغرابة

مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل شيء منه يأنف أن يقول: لا أدري فيعدل إلى الطعن عليه" [2] وابن الأعرابي هو الذي قال في شعر أبي تمام قولته المشهورة:" إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"[3].

ويأتي في هذا السياق أيضا ما قاله كل من أبي سعيد الضرير، وأبي العميثل لأبي تمام مستفهمين ومستنكرين:" لم تقول ما لا يفهم ؟ فقال لهما: ولم لا تفهمان ما يقال؟ فكان هذا مما استحسن من جوابه"[4] فجواب أبي تمام الذي يعبر عن ذكاء وحنكة، يشير إلى أن مشكلة الفهم قد لا تكون في النص، وإنما قد تكون في المتلقي الذي يعجز أحيانا عن إدراك مرامي الرسالة اللغوية، وفك رموزها وفهمها.

2_ آراء الفريق المتعصب للشعر القديم:

وثمة آراء كثيرة نقلت عن رجالات هذا الفريق وأعلامه، تعكس لنا وجهة نظرهم، وتوضح مذهبهم الذي ذهبوا إليه، من ذلك مثلا قول ابن الأعرابي: **"إنما أشعار هؤلاء المحدثين _ مثل أبي نواس وغيره _ مثل الريحان، يُشَمُّ يوما ويذوي فيُرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا"**[5] فالشعر المحدث عنده

---

[1] الموازنة بين أبي تمام والبحتري: 20 21.

[2] نفسه: 23.

[3] نفسه: 21.

[4] الموازنة: 23.

[5] الموشح: 384.

لا يحمل من القيم الفنية، والعناصر الجمالية، ما يؤمن له البقاء والاستمرار عبر الزمن، فهو شعر يثير الإعجاب الآني، والدهشة المؤقتة، بخلاف الشعر القديم الذي يبعث في قارئه النشوة الدائمة، والإعجاب المستمر، ولذلك فهو المرجح على الشعر المحدث، وله الحظوة والسبق، وابن الأعرابي لا يقدم أسبابا لما يذهب إليه، ولا يذكر عللا لهذا الذي يراه، بل يكتفي بهذا الكلام العام، الذي يفضل فيه الشعر القديم على الشعر المحدث تفضيلا مطلقا، لا يقف عند شاعر واحد أو مجموعة من الشعراء، ولا يقف على قصيدة بعينها أو عدة قصائد، ولا يتناول مذهبا شعريا محددا من مذاهب الشعر، يرى أنه هو الأفضل والأحسن، بل إنه هذا الحكم النقدي العام الذي يفضل القديم على الحديث جملة وتفصيلا، وهذا ليس غريبا عن المرحلة التي كان يعيش فيها الرجل، والتي كانت أحكامها النقدية تتسم بالتعميم والشمول والبعد عن التعليل والتفصيل .

ولأبي عمرو بن العلاء مواقف مماثلة لمواقف ابن الأعرابي وأمثاله، فلقد أثر عنه بقوله:" **لقد حسن هذا المولد، حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق...وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين...وسئل عن المولدين يوما فقال: ما كان من حسَنٍ فقد سُبِقوا إليه، وما كان من قبيح فمن عندهم، ليس النمط واحدا، ترى قطعة ديباج، وقطعة مسيح، وقطعة نطع** "[1] المحدثين متفاوتة، وهي درجات من حيث جودتها ورداءتها، ومع ذلك فإن القدماء سبقوا إلى كل معنى حسن، واستنفدوا كل جيد في أشعارهم، ولم يبقوا للمتأخرين شيئا ذا بال.

وعلى الرغم من هذا الذي ذكرناه عن تعصب بعض اللغويين والرواة للشعر القديم، فإننا قد نجد عند بعضهم شيئا من العدل والإنصاف في النظر إلى الشعر المحدث، وتراجعا عن ذمه وذم أهله، بعد أن كانوا قد أوسعوه قدحا وشتما وذما، وقد أشار صاحب الوساطة إلى هذا الأمر فقال:" **وقد يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه في**

[1] العمدة: 197/1 والمسيح: المديل الخشن، والنطع: الجلد .

الوقت بعد الوقت، فيخلع رداء العصبية، ويصغي ويميز فيرجع " [1] وأورد للتدليل على هذا الذي ذكره خبرا عن أبي رياش القيسي، قال:" **حدثني جماعة من أصحاب أبي رياش القيسي، ولا نعرف في زماننا راوية تقدمه، وكان معروفا بالتحامل على هؤلاء ــ يعني الشعراء المحدثين ــ والغض من أبي تمام والبحتري خاصة، حتى إن نسخ هذين الديوانين قلت بالبصرة في وقته، لقلة الرغبة فيهما، أنه أُنشد ذات يوم قول البحتري:**

نظرت إلى طَدَانَ فقلت ليلى ... هناك، وأين ليلى من طدانِ

ودون مزارها إيجافُ شهرٍ ... وسبع للمطايا أو ثمان

ولما غرّبت أعراف سلمى ... لهن وشرّقت قُنن القنان

تصوّبت البلاد بنا إليكم ... وغنى بالإياب الحاديان

فقال: أحسن والله! من هذا البدوي المطبوع ؟ فقيل: إنها للوليد بن عبيد، فقال: أعِدْ، فأعدتُ، فرجع عن رأيه فيه، وحض الناس على رواية شعره" [2].

3_ آراء الفريق المناصر للشعر الحديث:

يعد ابن قتيبة في نصه السابق واحدا من أهم النقاد الذين رفعوا راية الدفاع عن الشعر المحدث، وانتصروا لشعرائه، كما أنه واحد من أهم رجالات الفريق الثاني، الذي كان معظم أعلامه من النقاد الذين نظروا إلى الشعر نظرة موضوعية منصفة، وبعيدة عن آثار الهوى والتعصب، وقد تجلى اهتمام ابن قتيبة بالشعر المحدث وأعلامه من خلال جملة من الآراء والمواقف، التي تجسدت في نصه السابق، والتي يمكن أن نجملها بالنقاط التالية:

---

[1] الوساطة: 51.

[2] نفسه: 51_52.

3_1_ ابن قتيبة لن يقلد غيره في اختياراته الشعرية:

لقد صرح في مطلع نصه، أنه لن يكون مقلدا غيره في اختياراته للشعراء، بل سيتبع منهجا جديدا في الاختيار، عماده جودة الشعر وحسنه، ولقد وفى الرجل بما وعد، إذ حوى كتابه ترجمات واختيارات شعرية لشعراء كثر، من العصر الجاهلي وحتى عصره، ولم يقصر اختياراته على الشعراء القدماء، كما فعل بعض من سبقه من العلماء كالمفضل الضبي، والأصمعي وغيرهما_ كما أسلفت _ ولم يقف ابن قتيبة عند ظاهرة التقليد عموما، بل أشار إلى نمط مخصوص من التقليد، وهو ما يمكن أن نسميه بالتقليد الأعمى، الذي يعني الانجراف خلف الآخر، والسير على منواله، وتتبع خطاه، من دون تبصر أو تعقل، وهو ما كان سائدا على ما يبدو في بعض الأوساط الأدبية والنقدية في زمنه، والذي كان يمارسه بعض المهتمين بالشعر والمختارين له، فيستحسنون ما يستحسنه غيرهم، ويستقبحون ما يستقبحه سواهم، ولهذا تجدهم يذوبون في عقول الآخرين، ولا يحس قارئهم باستقلاليتهم العلمية، وتميز شخصيتهم، لأنهم تبع لغيرهم ومقلدون، وهذا ما يرفضه ابن قتيبة رفضا قاطعا، لأن الناقد في نظره ينبغي أن يكون صاحب شخصية علمية مستقلة، تقبل التأثر، وترفض التقليد الأعمى .

3_2_ مقياس الزمن في العملية النقدية مقياس نسبي:

مقياس الزمن في العملية النقدية مقياس نسبي، فالحديث اليوم سيغدو قديما غدا، والقديم اليوم كان حديثا بالأمس، ومن هنا فإنه لا يمكن الاعتماد على المقياس اعتمادا كليا في العملية النقدية، والموازنة بين الشعراء، بل لا بد من أن يقترن هذا المقياس بمقومات فنية أخرى، كالكم الشعري، والجودة الشعرية، والصياغة الفنية، وجمالية الإيقاع، وما إلى ذلك من مقومات الأداء الشعري، ولهذا كله فإن ابن قتيبة لا يعول على هذا المقياس مجردا، كما أنه يعيب على بعض العلماء استجادتهم الشعر السخيف لمجرد تقدم قائله في الزمن، واستقباحهم الشعر الجيد لمعاصرته وحداثته، وهذا أمر لا يستقيم لأنه يحيد بالنقد عن موضوعيته .

3_3_ العلم والشعر والبلاغة وغيرها أمور لا ترتبط بزمن دون زمن، ولا تقتصر على شعب دون شعب:

وحتى يثبت ابن قتيبة ما ذهب إليه من آراء، ويدلل على صحتها، انتقل إلى الحديث عن حقيقة عامة، هي أقرب ما تكون إلى المسلّمات، وأدنى إلى البديهيات، ويكاد لا يختلف حولها اثنان، أو يتخاصم فيها متخاصمان، وهي أن العلم والشعر والبلاغة من الأمور التي لا ترتبط بزمن دون زمن، ولا تقتصر على شعب دون شعب، بل إنها مقسومة بين الناس جميعا في كل الدهور والأزمنة، ومن هنا فالشعراء المفلقون ليسوا حكرا على القدماء فقط، ففي المحدثين من يدانيهم، بل إن فيهم من يفوق بعضهم، وكذا الحال في غير الشعر من علم وبلاغة ونحو ذلك، ولعل فيما ذكره ابن قتيبة إشارة مهمة إلى مسألة التحصيل العلمي بشكل عام، وعلاقتها بالإنسان، فالقدرات العقلية، والمواهب الفردية، ليست متفاوتة أو متباعدة كثيرا بين الناس بشكل عام، بل إنها متقاربة إلى حد بعيد، وأما الذي يختلف فيه الناس فهو الظروف التي يعيشونها، والتجارب التي يمرون فيها، والخبرات التي يحصّلونها، والتشجيع الذي يتلقونه، والفرص التي تتاح لهم، فهذه كلها هي التي تجعل الناس متفاوتين ومختلفين، لا بل إنها قد تجعل شعوبا تختلف عن شعوب، وأمما تباين أمما أخرى، بغض النظر عن الزمن أو الانتماء أو العرق، أو ما إلى ذلك من عوامل طارئة وغير أصيلة .

3_4_ ابن قتيبة رجل صاحب قضية:

يتضح في النص أن ابن قتيبة رجل صاحب قضية، يريد تبنيها والدفاع عنها، وتصحيح مسارها، ولاسيما أنه رأى أن الناس يخبطون فيها خبط عشواء، وأن ثمة حيفا وظلما كبيرين وقعا على الشعر المحدث، من قبل بعض المتعصبين للشعر القديم، من دون أن يقدموا البرهان القاطع على ما ذهبوا إليه، أو الدليل المقنع لما رأوه وأخذوا به، ولهذا نراه يكثر من استخدام ضمير المتكلم في خطابه كثرة لافتة للنظر، تارة بصيغة المفرد كقوله(**ولم**

أسلك، ذكرته، ولا نظرت، بل نظرت، أعطيت، ووفرت، فإني رأيت،...) وتارة بصيغة الجمع كقوله(**ذكرناه، أثبتنا، ولم يضعه عندنا،...**) .

3_5_ ابن قتيبة متأثر بتعاليم الدين الإسلامي:

يحس قارئ هذا النص بطغيان النّفس الإسلامي عليه، وتأثر ابن قتيبة الواضح _ وهو العالم والفقيه _ بالتعاليم الدينية، التي أقرّها الدين الإسلامي الحنيف، وأكد عليها، عندما ساوى بين الناس جميعا، ولم يميز بينهم تبعا لعوارض طارئة، بل نظر إلى جوهر الأشياء، فجعل من التقوى والعبادة الأساس المكين الذي ينبغي الاحتكام إليه، والاعتماد عليه في تقديم الناس بعضهم على بعض، وفي المفاضلة فيما بينهم، ولم يعول على الزمن الذي ينتمي إليه الإنسان، أو على نسبه وحسبه، أو لون بشرته، أو جنسه، أو ما إلى ذلك من أمور لا تتصل بالفعل الحقيقي للإنسان، ولا ترتبط بجوهر وجوده في هذه الحياة.

3_6_ أثر ابن قتيبة في النقاد بعده:

لقد أثرت آراء ابن قتيبة التي قدمها في هذا النص، في كثير من النقاد الذين جاؤوا بعده، فحذوا حذوه، واقتفوا أثره فيها، وحاولوا أن ينصفوا الشعراء المحدثين، من خلال تقديم رؤية موضوعية لا تحيز فيها لقديم على محدث، ولا لمحدث على قديم، فنحّت عنصر الزمن جانبا، ولم تحتفل به كثيرا في المفاضلة بين الشعراء، وتقديم بعضهم على بعض، واعتمدت على معايير فنية جديدة، تتصل بجوهر البناء الشعري، وأسس العملية الشعرية.

ومن هؤلاء النقاد **أبو بكر الصولي(335هـ)** الذي دافع عن الشعراء المحدثين في سياق دفاعه عن أبي تمام، وأشار إلى إجادتهم في المعاني التي يتعاطونها، واستنباطهم للكثير من المعاني التي لا نقع عليها عند القدماء، وأورد على ذلك الشواهد الكثيرة [1].

---

[1] انظر أخبار أبي تمام: **17** وما بعدها.

ومنهم كذلك القاضي **علي بن عبد العزيز الجرجاني(366هـ)** الذي كان متحمسا للشعراء المحدثين، فدافع عنهم دفاعا شديدا في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) [1].

ومنهم أيضا **ابن رشيق القيرواني(456هـ)** الذي خصص في عمدته بابا للحديث عن القدماء والمحدثين، [2] وكذلك الأمر عند **ابن سنان الخفاجي(466هـ)** الذي أفرد في كتابه (سر الفصاحة) فصلا خاصا للحديث عن الأقوال الفاسدة في التفضيل بين القدماء والمحدثين، ضمّنه الحجج التي يتمسك بها أنصار الشعر القديم وردوده عليها، مفندا تلك الحجج، ورادا على مزاعم من يذهب إلى تفضيل القدماء على المحدثين [3].

---

[1] انظر: 15_16.

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 1/197_201.

[3] سر الفصاحة: 278_285.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المبحث الثاني

قضية اللفظ والمعنى

النص النقدي:

يقول الجاحظ:

" والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة [1]، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه .

وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون [2] أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر، لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان، وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني، وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا، حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أُدخل في الحكم بعض الفتك [3] لزعمت أن ابنه لا يقول شعرا أبدا، وهما قوله:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى ... فإنما الموتُ سؤالُ الرجال

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا ... أفْظَعُ من ذاك لذُلِّ السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة

---

[1] النابتة: الغلام والجارية جاوزا حد الصغر، ولم يجرّبا الامور بعد. والنابتة: الناشئة. المعجم الوسيط: مادة/نبت.

[2] درهم بهرج: ردي، والبهرج: الباطل والردي، من الشيء .لسان العرب: مادة/بهرج .

[3] الفَتَك: ركوب ما همّ من الأمور، ودعت إليه النفس، وفتك في الخبث: مضى وبالغ . لسان العرب: مادة/فتك .

المحرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير". [1]

قراءة النص:

أولا_ القضية النقدية في النص:

القضية التي يتناولها النص، هي قضية (اللفظ والمعنى) وهي من القضايا المهمة في نقدنا القديم، لأنها تتناول أهم عنصرين من العناصر المكونة للعمل الأدبي، والجاحظ في هذا النص، من أوائل النقاد الذين احتفلوا بهذه القضية، فتناولها بهذه الدقة، وعبر عنها بهذا الوضوح، في سياق حديثه عن أشعار العرب والمولدين.

ثانيا_ الأفكار الرئيسية في النص:

تضمّن النص جملة من الأفكار هي على الترتيب:

1_ شعراء عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة في معظم أشعارهم، وليس فيها كلها .

2_ بعض رواة الأشعار يبهرجون أشعار المولدين، ويقللون من شأنها، ويسقطون رواتها، وهذا يدل على جهلهم بحقيقة الشعر وجوهره .

3_ أبو عمرو الشيباني الراوية يستجيد بيتين غير جيدين لشاعر مولد .

4_ الشيباني استحسن المعنى في البيتين، والمعاني مطروحة .... وإنما الشأن في إقامة الوزن....وجودة السبك .

5_ الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير .

---

[1] الحيوان: 2/130_132.

ثالثا_ مناقشة الأفكار:

1_ الجاحظ يوازن بين فئتين من الشعراء:

يوازن الجاحظ في مطلع نصه بين فئتين من الشعراء: **الفئة الأولى**: تضم شعراء عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب و**الفئة الثانية**: تضم عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، فيرى أن شعراء الفئة الأولى أشعر من شعراء الفئة الثانية، إلا أنه تنبه فلم يترك حكمه النقدي هذا على إطلاقه، بل قيده بأن جعل ذلك ليس في أشعارهم جميعا بل في معظمها، وهذا يعني أننا قد نجد عند شعراء الفئة الثانية من المولدين شعرا جيدا، قد يساوي شعر شعراء الفئة الأولى، وقد يتفوق عليه أحيانا .

والشعراء المولّدون هم الشعراء المحدثون ولكن من العرب غير الخلص، أي الذين يتصلون بالأعاجم بسبب، فقد ورد في لسان العرب:" رجل مولّد: إذا كان عربيا غير محض...وجارية مولدة: تولد بين العرب وتنشأ مع أولادهم، ويغذونها غذاء الولد، ويعلمونها من الأدب مثل ما يعلمون أولادهم، وكذلك المولد من العبيد، وإن سمي الكلام المولّد من الكلام مولدا إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى....والمولد: المحدث من كل شيء، ومنه المولدون من الشعراء، إنما سموا بذلك لحدوثهم".[1] فكل شاعر مولد هو محدث، وليس كل شاعر محدث مولدا.

2_ الجاحظ يدقق في حكمه النقدي:

إن تقييد الجاحظ لهذا الحكم النقدي يدل على دقته في إطلاق الأحكام النقدية، وذلك لأنه لو تركه مطلقا غير مقيد، وعاما غير محدد، لكان في كلامه شيء غير قليل من العسف والظلم، وبعد عن الموضوعية التي ينبغي أن يتحلى بها الناقد، فالأحكام النقدية التي تجنح نحو التعميم، لا تخلو من بعض التجني الذي قد يلحق بالنص والمبدع معا،

[1] لسان العرب: مادة/ ولد.

ولذلك فإن الناقد الحصيف والمتأني هو الذي يدقق في أحكامه النقدية، ويطيل التأمل، ويكرر النظر مرة تلو أخرى، قبل أن يصدر حكمه النقدي .

3_ الجاحظ ساخط على الرواة:

يتضح في النص سخط الجاحظ على الرواة وبرمه منهم، لأنهم لا يميزون بين جيد الشعر ورديئه، وحسَنِه وقبيحه، ومع ذلك فهم يتدخلون بما لا يعنيهم، ويحشرون أنفسهم فيما ليس من شأنهم، فيهرفون بما لا يعرفون، ويفتون فيما لا يتقنون، فتراهم ينتقدون الشعر والشعراء، فيستجيدون الرديء، ويسترذلون الجيد، وما ذاك إلا لأن مجال عملهم، وميدان علمهم الذي يتقنونه ويعرفونه هو رواية الشعر، وليس نقد الشعر، ولاشك في أن بين الأمرين بونا شاسعا، وفرقا كبيرا، وعلى المرء ألا يتدخل فيما لا يحسن، وألا يفتي فيما يجهل، لأنه إن فعل ذلك فسيدل على جهله، ويبين عن حمقه وقلة معرفته.

ويبدو أن موقف الجاحظ هذا المتشدد من الرواة، وتمييزه بين رواية الشعر ونقده، سيتحول فيما بعد إلى تيار يحمل لواءه النقاد والشعراء، من ذلك مثلا ما روي عن البحتري، فقد سأله عبيد الله بن عبد الله بن طاهر" عن مسلم وأبي نواس: أيهما أشعر؟ فقال: أبو نواس، فقال: إن أبا العباس ثعلبا لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دُفع في مسلك الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته".[1]

وبالتدقيق في هذا الذي ذهب إليه البحتري، نجد أنه أصاب في بعضه وجانبه الصواب في بعضه الآخر، فأما الذي أصاب فيه فهو رأيه في أن العلم بغريب الشعر ونحوه وما إلى ذلك شيء، والعلم بنقد الشعر وتمييز جيده من رديئه شيء آخر، وقد بيّن قدامة بن جعفر طرفا من هذا في أثناء حديثه عن أقسام العلوم بالشعر، فذكر أن" العلم بالشعر ينقسم أقساما:

---

[1] دلائل الإعجاز :252_253 .

فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه.

وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه.

وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته.

وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد منه.

وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه".[1]

والقسم الأخير هو نقد الشعر، وهو علم له أصوله وقواعده وأسسه وضوابطه، ومن ثم فإن له رجالاته والمختصين به، وهم الذين يستطيعون دون غيرهم الحكم على الشعر جودة أو رداءة.

وأما الذي جانبه فيه الصواب فهو موقفه من نقاد الشعر، وأنه لا يعلم بنقد الأشعار إلا من عانى نظمها، وسلك في مضايقها، فواقع الحركة النقدية يدل على غير ذلك، إذ إن معظم الذين اشتهروا بنقد الشعر، وعرفت لهم كتب نقدية مهمة ذاع صيتها، وانتشرت بين الناس، هم من غير الشعراء، وممن لا يجيدون نظم الشعر، وإن وقعنا على أشعار لبعضهم فهي بأشعار العلماء أشبه، وبنظم المبتدئين أليق، وما ذاك إلا لأن نقد الشعر شيء، ونظمه شيء آخر مختلف، فالنقد عموما ذو طبيعة بينية، أي أنه ينتمي إلى العقل والعلم من جهة، وإلى الذوق والموهبة من جهة أخرى، وكذلك الأمر بالنسبة للإبداع الشعري، إلا أن حاجة النقد ومن ثم الناقد إلى العقل والعلم، أكثر من حاجته إلى الموهبة والذوق، بخلاف الإبداع الشعري الذي يحتاج إلى الموهبة والذوق أكثر من حاجته إلى العقل والعلم، ولعل هذا ما يفسر لنا ـ إلى جانب أمور أخرى ليس هذا موضع البحث فيها ـ سبب تأخر النقد في العصر الجاهلي وما تلاه حتى بدايات القرن الثالث الهجري، وتخلفه عن الشعر الذي كان قد بلغ مرحلة متقدمة من النضج الفني، ووصل إلى درجة عالية من التميز، وذلك لأن الأساس في نظم الشعر هو الموهبة أولا ومن ثم يأتي

---

[1] انظر نقد الشعر: 61.

صقل هذه الموهبة بالتعلم والدربة والممارسة، في حين أن النقد هو عملية عقلية ذوقية تحتاج إلى أسس علمية، وقوانين فنية، ومعايير موضوعية، وتعتمد على جملة من الخطوات المنهجية قبل إصدار الأحكام النقدية، كالتحليل والتفسير والتأويل والتعليل ونحو ذلك، والمعروف في سنن الحياة وطبائع الأشياء، أن سنّ القوانين واستنباط الأسس والمعايير في أي علم من العلوم، يتطلب مرور زمن ليس بالقصير، ويحتاج إلى تراكم معرفي وثقافي يفيد فيه اللاحق من السابق، ويغني الثاني تجربة الأول .

4_ دلالة كل من اللفظ والمعنى عند الجاحظ:

اللفظ عند الجاحظ لا يعني الألفاظ المفردة، بل يعني شكل الشعر وصياغته الفنية وأسلوبه ونحو ذلك، و المعنى عنده يرادف المضمون الذي تؤديه الألفاظ بمفهومه الواسع والعريض، وهذه هي نظرة النقاد القدماء جميعا، وقد بيّن الدكتور مصطفى ناصف الدلالات التي يستخدم فيها كل من اللفظ والمعنى، فرأى أن كلمة المعنى تستعمل" في الكتابات العربية القديمة استعمالات متعددة هي على التقريب:

1_ الغرض الذي يقصد إليه المتكلم.

2_ الفكرة النثرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها.

3_ الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة.

4_ التصورات الغريبة والأشياء النادرة.

على حين تستعمل كلمة اللفظ على الخصوص في دلالتين اثنتين:

1_ ما نسميه التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات.

2_ الصورة الدقيقة للمعنى". [1] وهذه هي تقريبا معظم الاستخدامات المرادة من عنصري اللفظ والمعنى.

---

[1] نظرية المعنى في النقد العربي: 38.

5 _ هل يفصل الجاحظ بين اللفظ والمعنى؟

ظاهر النص يوحي بفصل الجاحظ بين عنصري اللفظ والمعنى من جهة، وبتفضيله اللفظ على المعنى من جهة أخرى، وقد أشار الجرجاني إلى شيء من هذا، فوصف الجاحظ بأنه من المتشددين في الاخيار للفظ، بينما أسقط أمر المعاني وأبى أن يجب لها فضل [1] ويبدو أن إعجاب الشيباني المفرط بالبيتين، وثناءه الزائد عليهما، ومبالغته في تقريظهما، وغلوه في استحسانهما، على الرغم من أنهما لا يستحقان كل ذلك الإعجاب، ولا يستأهلان كل ذلك الثناء، هو ما دفع الجاحظ إلى أن يتخذ هذا الموقف العنيف، ويرد بهذا الرد القاسي، الذي قلل في ظاهره من أهمية المعنى، ورفع من شأن اللفظ، لأنه لم يجد في صياغة البيتين ما يثير الدهشة، أو يبعث على الإعجاب، لأننا لا نجد في نصوص أخرى له مثل هذا الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى، لا بل إننا نجد العكس تماما، فهو يرى أن الترابط بينهما كالترابط بين البدن والروح، فاللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح، وهذا يعني أنه لا وجود للفظ من دون معنى، ولا لمعنى من دون لفظ، لأنه لا وجود لبدن من دون روح، ولا لروح من دون بدن، من ذلك ما نجده له حول قوله تعالى:" وعلم آدم الأسماء كلها". [2] إذ يقول:

" ولا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليه، والاسم بلا معنى لغو كالظرف الخالي، والأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح، ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له، وشيئا لا حس فيه، وشيئا لا منفعة عنده، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى، وقد يكون المعنى ولا اسم له، ولا يكون اسم إلا وله معنى". [3]

6_ الشعر صناعة:

---

[1] انظر: دلائل الإعجاز:255_257.

[2] البقرة:31.

[3] رسائل الجاحظ:262/1.

الشعر عند الجاحظ صناعة، ومصطلح الصناعة سيلقى قبولا ورواجا عند النقاد، فقد قبلوا هذا المصطلح، وأكثروا من استخدامه، حتى صرنا أمام ما يسمى بصناعة الشعر، ويبدو أن الجاحظ ليس أول من استخدم هذا المصطلح، فقد سبقه إلى هذا الاستخدام ابن سلام الجمحي (231هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء) الذي قال:" وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان". [1]

وذكر أمثلة على ذلك منها اللؤلؤ والياقوت والجهبذة [2] بالدينار والدرهم، والبصر بغريب النخل وأنواع المتاع وغير ذلك .وانطلاقا من هذه الرؤية فإننا نجدهم يربطون بين عمل ناقد الشعر، وعمل الخبير في المهن والصناعات المختلفة كالصراف مثلا، لينتهوا إلى أن لكل صناعة خبراءها والحاذقين فيها، وعلى الناس أن يعودوا إليهم فيما يشكل عليهم لأخذ النصيحة والمشورة والرأي السديد، لأن اجتهاد الجاهل في ذلك قد يوقعه في الخطأ وفيما لا يحمد عقباه" قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصرّاف: إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه ؟". [3]

وليس أدل على عناية النقاد بهذا المصطلح واهتمامهم به، وإطلاقه ليس على عمل الشعر فقط، بل وعلى عمل النثر أيضا، من تأليف أبي هلال العسكري كتابه الذي أسماه (كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر) وهذا دليل واضح على رسوخ هذا المصطلح في

---

[1] طبقات فحول الشعراء: 1/5_6 .وقد ذكر الأستاذ محمود شاكر محقق الكتاب أن كلمة " صناعة وردت بفتح الصاد، وأنه وجد في كتاب(الكليات) لأبي البقاء ما نصه:" والصناعة بالفتح، تستعمل في المحسوسات، وبالكسر في المعاني" ولكن إجماع كتب اللغة على ذكر (الصناعة) بالكسر، وأنها حرفة الصانع وعمله بيديه، دال على أن الصناعة بالفتح في المعاني دون المحسوسات، وأنها الخلق والسجية على الشيء، إلا أن النقاد استخدموا (الصناعة) بكسر الصاد وليس بفتحها ليدلوا على عمل الشعر أو النثر .

[2] الجهبذة: نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم.

[3] طبقات فحول الشعراء: 1/ 6.

الأوساط النقدية وقبولهم له، وشيوعه في كتاباتهم النقدية، وأغلب الظن عندي أن استعمال النقاد الأوائل لهذا المصطلح، كان يهدف إلى تقريب آلية العملية الإبداعية الأدبية إلى أذهان الناشئة وطلاب العلم، والأخذ بأيديهم لفهمها واستيعابها، وذلك بربطها بآلية العمل في الصناعات المختلفة، ولم يكن هدفهم تحقيق المطابقة التامة، أو المشاكلة الكاملة بين إبداع الأدب عامة والشعر خاصة وبين تلك الصناعات، لأن ثمة فوارق كثيرة بين العملين، ولعله من الحيف الشديد أن ننظر إلى الإبداع الأدبي على أنه صناعة كغيره من الصناعات المادية أو المحسوسة بوجه عام، فالبون شاسع بين عمل اليد وعمل الذهن، والفرق كبير بين العمل المادي والعمل الفكري، ومن هنا كان تمييزهم بين الصِّناعة بفتح الصاد للدلالة على الصناعات المعنوية، والصِّناعة بكسر الصاد للدلالة على الصناعات المادية.

7_ الجاحظ مهتم بقضية اللفظ والمعنى لعلاقتها الوثيقة بقضية السرقات الشعرية:

ولعل من بين الأسباب التي جعلت الجاحظ يركز في هذا النص على الصياغة الفنية، ويعطيها أهمية كبرى، هو كثرة الحديث في عصره عن سرقات الشعراء في المعاني، وانتشار الاتهامات التي كانت تُوجه للشعراء في هذا السياق وتطعن في أشعارهم بحق تارة، وبغير حق تارة أخرى، فانبرى ليبين أن الشأن في الصياغة وليس في المعنى .

يضاف إلى هذا أيضا شيوع ما سمي بنظرية استنفاد المعاني، والتي سلف الحديث عنها في قضية الصراع بين القدماء والمحدثين، والتي روج لها كثير من المتعصبين للشعر القديم، بهدف الإعلاء من شأنه من جهة، والحط من شأن الشعر الحديث من جهة أخرى، وترى هذه النظرية أن القدماء قد أتوا على المعاني كلها، ولم يبقوا للمتأخرين منها شيئا ذا قيمة، ومن هنا فقد الشاعر المحدث نفسه في أزمة تحد من قدرته على الإبداع والابتكار، ولذلك فهو أمام واحد من أمرين اثنين لا ثالث لهما، فإما أن يولد بعض المعاني من معاني القدماء، وإما أن يسطو على معانيهم فيأخذ منها ما شاء له الأخذ، ويسلب منهم ما طاب له منها، وهو في الحالتين معا عبء على القدماء، ولا فضل له

يذكر، أو ميزة تميزه، وقد رددنا هذه النظرية من وجهين، وأكدنا أنها لا تصمد كثيرا أمام واقع الحياة من جهة، وأمام واقع الحركة الشعرية من جهة أخرى.

ولهذا كله فالجاحظ مهتم بالتركيز على جانب الصياغة الفنية في الشعر، ليؤكد أن الشأن ليس في المعاني، لأن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في الأسلوب وفي الصياغة وفي السبك ونحو ذلك.

8_ أثر الجاحظ في النقاد بعده:

يمكن القول أخيرا: إن الجاحظ في رؤيته للفظ والمعنى، وفي هذا النص تحديدا قد أثر كثيرا في معظم النقاد الذين أتوا بعده إن لم أقل كلهم، وفي رؤيتهم لهذين العنصرين، وبيان مدى أهميتهما في النص الأدبي، فتوزعوا ما بين لفظي يرجح اللفظ على المعنى، أو معنوي يرجح المعنى على اللفظ، وثمة فريق ثالث لم يقف إلى جانب عنصر ضد الآخر، بل رأى أن قيمتهما تنبع من تداخلهما لا من انفصالهما، ومنهما معا لا من أحدهما دون الآخر.[1]

[1] انظر الحديث عن قضية اللفظ والمعنى على سبيل المثال لا الحصر في :
الشعر والشعراء:1/64_73 وعيار الشعر :67 وما بعدها، ونقد الشعر :25_26 والصناعتين:1/64 وما بعدها، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه:1/252 وما بعدها.

المبحث الثالث

العلاقة بين الشعر والدين والأخلاق

النص:

يقول قدامة بن جعفر :

" المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يُحْظَر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة .... فإني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله :

فمثلكِ حُبلى قد طرقتُ ومرضعٍ فألهيتُها عن ذي تمائمَ محوِلِ

إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له بشقّ وتحتي شقُّها لم يُحوّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته "[1].

قراءة النص:

أولا_ القضية النقدية في النص:

القضية التي يتناولها قدامة في هذا النص هي قضية العلاقة بين الشعر من جهة والدين والأخلاق من جهة أخرى، وهي واحدة من القضايا النقدية المهمة التي أثرى الحديث عنها النقد العربي القديم، وكان للبحث فيها كبير الأثر في نماء ذلك النقد وازدهاره .

[1] نقد الشعر :65_66، بتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت _ لبنان _ د.ت .

فقد أخذت أوساط نقدية كثيرة تهتم في نقدها بمعتقدات الشاعر، وتعول على أخلاقه وسلوكه، وتتحدث عن شعره انطلاقا مما يعتقده ويدين به، وراحوا ينظرون إلى المعاني التي كانت تصدر عن الشعراء ليتحدثوا عن مدى انسجامها مع الأخلاق والدين، ومن ثم تقييم الشاعر تبعا لذلك، وإصدار الأحكام النقدية التي اتسم كثير منها بالجور والظلم، وابتعد عن العدل والإنصاف .

ولا شك في أن الإسلام قد أسهم كثيرا في تعميق النظرة إلى هذه القضية، وإعطائها أبعادا جديدة لم تكن معروفة في العصر الجاهلي، لأنها مستمدة من روح الدين الجديد، كما أنه زاد من اهتمام القوم بها لأنها تمس في كثير من جوانبها جوهر الإسلام وتعاليمه، ولذلك كان لا بد من وضع الضوابط التي تكبح جماح الشعراء الذين يريدون الخروج بأشعارهم عما يدعو إليه الدين الجديد من فضائل وقيم ومثل عليا .

ولعل مما يلفت النظر في هذه القضية بدء ظهور مفاهيم جديدة مستمدة من معجم الدين والأخلاق والفضائل، أخذت تنتشر في بعض الأوساط النقدية، ليوصف بها الشاعر أو شعره، كقولهم: أهتك، وأفجر، وأشرف...كما وصفت بعض الأبيات بالزندقة، وأخرى بالكذب ونحو ذلك، فقد سأل المكتفي بالله بعض جلسائه: أي أبيات الشعر أهتك وأفجر قائلا ؟ فقال له يحيى بن علي: لا أعرف مثل قول أبي نواس:

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهرُ

ووصف بعضهم بيت زهير بن أبي سلمى الذي يقول فيه:

رأيت المنايا خبط عشواء من تُصبْ تُمِتْهُ، ومن تخطئْ يُعَمَّر فيهرَمِ

بالزندقة، فقالوا: هذا بيت زندقة، وهو بعيد من أبياته التي يقول في بعضها:

فيُرفع فيوضَعْ في كتابٍ فيُدَّخرْ ليوم حسابٍ أو يُعجَّلْ فيُنْقَمِ

ومن الشعراء الذين اتهموا بالكذب مهلهل بن ربيعة، فقد وصف بأنه أحد الشعراء الكذبة[1] لقوله :

فلولا الريحُ أُسمع أهلَ حجرٍ صليلَ البيْضِ تقرعُ بالذُّكورِ

ونعتوا هذا البيت بأنه: أكذب الأبيات تارة، وبالخطأ والكذب تارة أخرى، وذلك لأنه بين موضع الوقعة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة جدا "[2]

ثانيا_ الأفكار الرئيسية في النص:

تضمن النص عدة أفكار يمكن أن نحددها وفق ترتيب ورودها في النص كما يلي :

1_ المعاني كلها متاحة للشاعر، وله أن يتناول منها ما يشاء .

2_ المعاني للشعر بمثابة المادة الأولية للصناعة، كالخشب للنجارة، والفضة للصياغة، والشعر يساوي الصورة أو الشكل الذي يمكن أن نكونه من تلك المادة الأولية .

3_ على الشاعر أن يحسن صياغة المعنى الذي يتناوله، ويجيد في سبكه بغض النظر عن جودة المعنى أو رداءته في ذاته .

4_ إن هذه المقدمات تمهيد للرد على من يعيب بيتي امرئ القيس اللذين ذكرهما، بسبب معناهما الفاحش .

5_ يقرر قدامة أخيرا أن فحش المعنى في ذاته لا يضير جودة الشعر، ولا ينبغي أن يؤثر في حسنه وجماله، كما أن رداءة الخشب لا تعيب جودة النجارة وما صُنع من ذلك الخشب .

---

[1] الشعر والشعراء:1/297.

[2] انظر: الموشح: 113،106.

ثالثا_ مناقشة الأفكار:

1_ حرية الشاعر في اختيار المعاني:

يؤكد قدامة في مبتدأ نصه على حرية الشاعر في تناول ما شاء من المعاني، وما طاب له من أنواعها، فهي جميعا مباحة له ومسموح له بتناولها في شعره، ولا يُحظر منها عليه شيء، أو يُمنع منها عليه نوع، وتأكيده هذا يعني أن ثمة جدلا كان دائرا في الأوساط النقدية حول أنواع المعاني وصنوفها، وعن المسموح تناوله من تلك المعاني في الشعر والممنوع منها، كما أنه يعني أن بعض النقاد كان لا يبيح للشاعر أن يتناول المعنى الذي يريده في شعره، بل تراه يحدد له أنواعا بعينها يجوز له أن يستخدمها، وأنواعا أخرى ينبغي عليه الابتعاد عنها وتجنبها في شعره لأسباب مختلفة دينية وأخلاقية وأيديولوجية، أو مراعاة لمنظومة الأعراف والتقاليد ونحو ذلك، ومن هنا فقد يكون قدامة صاحب نظرة متقدمة في هذا الذي يطرحه، لأنه بهذا الذي يذهب إليه، يطرح مسألة الحرية في الإبداع الشعري ومساحة هذه الحرية وحدودها التي كانت مثار خلاف بين النقاد، ومصدر تباين في آرائهم .

2_ علاقة المعاني بالشعر:

ولكي يسوغ قدامة وجهة نظره هذه، ويقنع المتلقي بهذا الذي يراه، بدأ بالتفصيل في أمر المعاني وعلاقتها بالشعر، فرأى أن المعاني للشعر تساوي المادة الموضوعة، وعمل الشعر هو الصورة التي يشكلها الشاعر من تلك المادة الموضوعة، ولم يكتف بهذا التوضيح والبيان بل تابع الشرح والتفصيل حتى لا يبقى كلامه غامضا، فشبه الشعر بالصناعة، والشاعر بالصانع، فبيّن أن أي صناعة لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، وهو ما يسمى اليوم المادة الأولية في الصناعة، وذكر من أمثلته الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، فالخشب والفضة في الصناعة يقابلان المعنى في الشعر، وعمل النجار في الخشب حتى يخرج تحفة ما، وكذلك عمل الصائغ في الفضة حتى يشكل خاتما أو سوارا أو ما أشبه ذلك، يشبه عمل الشاعر في المعاني التي يصوغها بطريقة ما فينتج القصيدة .

3_ الشعر صناعة والشاعر صانع:

إن مما يلفت النظر في نص قدامة هو تشبيهه الشعر بالصناعة، والشاعر بالصانع، وهذا يدل على رسوخ هذا المصطلح في أذهان النقاد، فقد مر معنا سابقا عندما تحدثنا عن نظرية المعاني المطروحة عند الجاحظ، كيف أنه استخدم هذا المصطلح ليصف به عمل الشعر، وكان ابن سلام الجمحي قد استخدمه قبله في كتابه (طبقات فحول الشعراء) .

4_ المعاني متنوعة ومختلفة:

يؤكد قدامة على تنوع المعاني واختلافها، فهنالك المعاني الحسنة وفي مقابلها المعاني القبيحة، بغض النظر عن المرجعية التي تحدد حسن المعنى أو قبحه، وهذا هو حال المواد الأولية في أي صناعة، إذ نجد الجيد منها والرديء، ويبين أن من حق الشاعر أن يتناول ما شاء من هذه المعاني، شريطة أن يجيد في صياغتها الفنية، ويورد بيتي امرئ القيس اللذين رأى فيهما النقاد خروجا على الأخلاق وتمردا على الفضيلة، مثالا على إحسان الشاعر في صياغته الفنية على الرغم من فحش المعنى، ليقرر بصرامة ووضوح أن فحاشة المعنى في نفسه لا تزيل جودة الشعر، ولا تذهب بحسنه، بل هي دليل على اقتداره وتمكنه من فن الشعر، كما هو عمل النجار الذي لا تؤثر رداءة الخشب في ذاته على جودة نجارته.

وقدامة برأيه هذا يخرج على الاتجاه الأخلاقي في الشعر، ويخالف النقاد الأخلاقيين الذين سبقوه ممن كانوا ينظرون إلى الشعر من زاوية أخلاقية، ويطالبون الشاعر بالالتزام في شعره بالجانب الأخلاقي، ومع ما يقره الدين من قيم وفضائل ومثل عليا، **كابن قتيبة** مثلا الذي كان يميل بعض الميل إلى المعاني الأخلاقية في الشعر، وما يمكن تسميته بالمعاني الجادة والرصينة، ويفضلها على غيرها من المعاني التي لا تحمل قيمة عليا أو تتناول فضيلة من الفضائل، ففي حديثه عن اقسام الشعر في كتابه (الشعر والشعراء) نجده يفضل هذه المعاني من خلال الأمثلة التي أوردها شواهد وأمثلة على أقسام الشعر وأضربه التي

حددها بأربعة أضرب[1]، ففي الضرب الأول الذي (حسن لفظه وجاد معناه) أورد أمثلة منها قول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعا إن الذين تحذرين قد وقعا

ثم علق قائلا:" لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا".

وقول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

يقول:" حدثني الرياشي عن الأصمعي قال: هذا أبدع بيت قالته العرب".

وقول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

" لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب".

ثم يقول معقبا على ما أورده من شواهد على هذا الضرب:" ومثل هذا في الشعر كثير ليس للإطالة به في هذا الموضع وجه".

وأما الضرب الثاني عنده وهو الضرب" الذي حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هنالك فائدة في المعنى" فقد ذكر من أمثلته قول القائل:

ولما قضينا مـــن منى كـل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخـــذنا بأطراف الأحـــاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

ثم علق قائلا:" هذه الألفاظ ــ كما ترى ــ أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الإنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح".

---

[1] انظر الحديث عن أقسام الشعر عند ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) : 13 وما بعدها.

فهو يثني على الألفاظ في هذه الأبيات بينما لا يرى في معناها ما يبعث على الإعجاب، وهذا ما لم يره كثير من النقاد غيره الذين وقفوا على هذه الأبيات، مبينين جمالياتها من أمثال عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) الذي أثنى على هذه الأبيات، وأبدى إعجابه بألفاظها ومعانيها مشيرا إلى غيره من النقاد الذين استحسنوا هذه الأبيات، يقول:

" .... راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التحوز في الرأي، ثم انظر، هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفا إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد...."[1].

وأما الضرب الثالث عنده فهو(ما جاد معناه وقصرت ألفاظه) فقد ذكر من أمثلته قول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

ثم علق بالقول: "هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق" فهو يثني على البيت من حيث جودة المعنى والسبك، ولكنه يراه قليل الماء والرونق، وإذا نظرنا إلى المعنى وجدناه يتناول حكمة أو نصيحة أو رأيا يعكس خبرة في هذه الحياة، ولهذا فمن الطبيعي أن يعجب به ابن قتيبة، فنفس الإنسان الكريم هي الأقدر على عتابه وبيان أخطائه والوقوف على عثراته وهناته، وكذلك فإن على الإنسان أن يتخير من يجالس ومن يصادق ومن يخالل، لأن ذلك سينعكس عليه سلبا أو إيجابا، فإن كان الجليس صالحا صلح حال المرء، واستقام شأنه، وإن كان طالحا ساء أمره، واعوج سبيله، على أنني لا أرى سبكه جيدا ولاسيما الشطر الأول منه، إذا نظرنا إلى السبك على أنه حسن الصياغة وسلامة

[1] أسرار البلاغة: 16 .

الأسلوب، وهو المفهوم الذي يغلب على دلالة السبك عند النقاد، وأما قوله "قليل الماء والرونق" فهو من المفاهيم التي تتردد عند النقاد من غير أن يكون لها دلالة واضحة أو محددة.

ومن الأمثلة التي ذكرها أيضا على هذا الضرب، قول النابغة للنعمان:

خطاطيفُ خُجْنٌ في حبالٍ متينةٍ تمدُّ بها أيدٍ إليكَ نوازعُ

يقول:" رأيت علماءنا يستجيدون معناه ولست أرى ألفاظه جيادا ولا مبينة لمعناه، لأنه أراد: أنت في قدرتك على كخطاطيف عقف يمد بها، وأنا كدلو تمد بتلك الخطاطيف، وعلى أني أيضا لست أرى المعنى جيدا".

فهو ينقل عن العلماء استجادتهم للمعنى في البيت، إلا أنه لا يرى ألفاظه جيدة ولا مبينة لمعناه، ثم يبين أيضا أنه لا يرى المعنى جيدا، وهكذا نجده لا يوافق على جودة المعنى ولا حسن اللفظ، على الرغم من الصورة الجميلة التي يتضمنها البيت والتي تعكس حالة الخوف والرجاء عند الشاعر، إلا أن ابن قتيبة لا يعجب بمثل هذه الأبيات التي لا تتفق مع رؤيته العامة للمعاني الشعرية.

وأما الضرب الرابع عنده فهو ما (تأخر معناه وتأخر لفظه) فقد أورد عليه بعض الأمثلة من أشعار الشعراء كقول الأعشى في امرأة:

وفُوها كأقاحيّ غذاهُ دائمُ الهَطْلِ
كما شيبَ براحٍ بـا رد من عسلِ النحلِ

وكذلك بعض أشعار العلماء كقول الخليل بن أحمد العروضي:

إن الخليط تصدّعْ فَطِرْ بذاتكَ أو قَعْ
لولا جوارٍ حسانٌ حورُ المدامع أربـعْ
أمُّ البنينَ وأسـما ءُ والربـــابُ وبوزَعْ
لقلتُ للراحلِ ارْحلْ إذا بـدا لكَ أو دَعْ

ثم يقول معلقا:" وهذا الشعر بيّن التكلف، رديء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي، وشعر ابن المقفع، وشعر الخليل خلا خلف الأحمر فإنه كان أجوده طبعا وأكثرهم شعرا". وابن قتيبة محق في رأيه هذا الذي يراه في أشعار العلماء، وما ذاك عندي إلا لافتقارهم إلى الموهبة الشعرية، فالشعر في أساسه موهبة تصقل بالعلم والمعرفة، وتنمى بالتدريب والمران، ومن لا يمتلك هذه الموهبة لا يمكنه أن يكون شاعرا فذا مهما أوتي من العلم المعرفة.

ومن النقاد الذين كانت لهم مواقف أخلاقية من الشعر، ودعوا إلى ضرورة التزام الشعراء بمبادئ الأخلاق في أشعارهم محمد **بن القاسم الأنباري** في رسالة له بعث بها إلى عبد الله بن المعتز، بيّن فيها رأيه في أبي نواس وأضرابه من الشعراء الذين اتبعوا طريقته، وساروا وفق نهجه في أشعارهم" فكشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسّنوا ركوب القبائح، فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم....".[1]

وفي مقابل هذا فإن قدامة يتفق مع عدد من النقاد الذين سبقوه أو عاصروه أو أتوا بعده، **كالأصمعي** الذي يبدو أنه أول من فصل بين الدين والشعر، وذلك عندما سئل عن شعر لبيد فقال:"كان رجلا صالحا" [2] وقد علق تلميذه السجستاني على ذلك بقوله:" كأنه ينفي عنه جودة الشعر" كما نقل عنه قوله:" طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان خلا في الجاهلية الإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي _صلى الله عليه وسلم_ وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما، وغيرهم لان شعره؟! وطريق الشعر هو طريق الشعراء الفحول مثل امرئ القيس وزهير

---

[1] جمع الجواهر في الملح والنوادر :41.

[2] فحولة الشعراء:15.

والنابغة، من صفات الديار والرحل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان".[1]

وثمة نص آخر مشابه لهذا النص في كتاب "أسد الغابة في معرفة الصحابة" قد يوضح لنا سبب ضعف شعر حسان بن ثابت أكثر، وعلى لسانه هو، يقول النص:" وقال الأصمعي: الشعر نكد يقوى في الشر ويسهل، فإذا دخل في الخير يضعف، فهذا حسان كان من فحول الشعراء في الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره، وقيل لحسان: لان شعرك وهرم يا أبا الحسام، فقال للسائل: يا بن أخي، إن الإسلام يحجز عن الكذب، يعني أن الإجادة في الشعر هو الإفراط الذي يقوله، وهو كذب يمنع الإسلام منه، فلا يجيء الشعر جيدا".[2]

إن تدقيق النظر في هذين النصين يجعلنا نقدم رؤية تتعلق برأي الأصمعي في قوة الشعر وضعفه، فهو يرى أن طريق الشعر هو طريق الشر، فهو يقوى فيه، بينما يضعف ويتراجع إذا دخل في باب الخير، ويستشهد على ذلك بشعر حسان بن ثابت الذي يرى أنه قد تراجع في الإسلام وضعف، ولم يعد في مستواه الذي كان عليه في الجاهلية، ثم يبين لنا أن طريق الشعر هو طريق الشعراء الفحول من أمثال امرئ القيس وزهير والنابغة، وموضوعاته التي يقوى فيها هي تلك الموضوعات التي نجدها عند هؤلاء الشعراء وأمثالهم، من صفات الديار والرحل والمديح والهجاء ونحو ذلك، فهو يستخدم مصطلح (الخير) في مقابل مصطلح (الشر) ولا نظنه يعني بهذين المصطلحين دلالتهما الاجتماعية أو الدينية، أو معناهما المرتبط بالقيم والمثل والفضائل، وإنما قد يعني بالخير الحديث عن موضوعات جادة ورصينة بأسلوب يبتعد عن التهويمات والمبالغات، ويقترب من الحقيقة ويحاكي الوقائع، وبالشر تناول موضوعات مختلفة لا يشترط فيها الجدية والرصانة دائما، بأسلوب لا يخلو من المبالغات، وبلغة بعيدة عن الواقع.

---

[1] الموشح: 85، 90.

[2] أسد الغابة في معرفة الصحابة: 1/305.

ولابن وكيع التنيسي رأي طريف يفسر فيه سبب ضعف شعر حسان في الإسلام، فهو يرى أن" الشعر في فنون الباطل واللهو، أمكن منه في فنون الصدق والحق، دليل ذلك شعر حسان في آل جفنة في الجاهلية، فإنه كان كثير العيون والفصول، قليل الحشو والفضول، فلما صار إلى الإسلام طلب الحقائق واستعمال اللفظ الصادق، فقلّ تناهيه، وضعفت معانيه". [1]

وهذا يتفق مع رؤية حسان للشعر بعد الإسلام، فقد دعا إلى اتباع مبدأ الصدق في الشعر، ورأى أن خير الشعر هو الشعر الذي يوصف بالصدق، يقول:

وإنّ أحسنَ بيتٍ أنت قائلُهُ بيتٌ يُقالُ إذا أنشدْتَهُ صدَقا

وقد بيّن عبد القاهر الجرجاني معنى الصدق الذي يمكن أن يكون قد ذهب إليه حسان في هذا البيت بقوله:" فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى، وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن من الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال كما قيل: كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه". [2]

ولعلنا نستطيع أن نقف أكثر على ما أراده الأصمعي، إذا استعنا بمصطلحي (الصدق والكذب) اللذين شاع استخدامهما في الأوساط النقدية لاحقا، لنرى أن الخير يعني أن يعبر الشاعر عن المعاني التي يتطرق إليها في شعره تعبيرا صادقا، بينما يعني الشر التعبير الكاذب عن المعاني، وهذا ما أشار إليه حسان بن ثابت عندما رد على السائل الذي اتهم شعره باللين والطرم، مبينا أن سبب ذلك يرجع إلى أن الإسلام يحجز عن الكذب فلا يجيء الشعر جيدا، وهنا سنقع في إشكالية كبرى تتعلق بهذين المصطلحين _أعني الصدق والكذب_ ودلالتهما، إذ ينبغي أن نميز بين الصدق الواقعي، والصدق الفني من جهة، وبين الكذب الواقعي والكذب الفني أو ما أطلق عليه بعضهم اسم

---

[1] المنصف: 28/1.

[2] أسرار البلاغة: 236.

التخييل، فحسان عندما استخدم مصطلح الكذب في رده على من سأله قصد به الكذب الواقعي وليس الكذب الفني، فالإسلام ينهى عن الكذب الواقعي الذي يهدف إلى تزوير الوقائع، وتزييف الحقائق، وما يستتبع ذلك من تفتيت لأواصر المجتمع، وهدم للعلاقات النبيلة التي يسعى الإسلام إلى نشرها بين الناس، ومن هنا فقد رأى حسان وغيره من الشعراء الإسلاميين أنهم مطالبون بالتمسك بفضيلة الصدق الواقعي في أشعارهم، هذه الفضيلة التي دعا الإسلام إليها وحض على التمسك بها.

وفي مقابل هذا التمسك بالصدق فقد وجدوا أنفسهم مطالبين بالابتعاد عن الكذب الذي رفضه الإسلام رفضا قاطعا، وتجنبه في أشعاره، حتى جعل المؤمن لا يكذب أبدا، ولكن الإشكالية هنا في فهم كل من الصدق والكذب، فالصدق الذي طالب الإسلام الناس بالتمسك به هو الصدق الواقعي، والكذب الذي نهى الإسلام عنه هو الكذب الواقعي، وأما في الشعر فالأمر مختلف تماما، لأن الشعر ليس تعبيرا حرفيا عن الواقع، وليس تصويرا دقيقا لكل ما في هذا الواقع من دقائق وتفاصيل، لأنه لو كان كذلك لتحول إلى تأريخ لهذه الواقع، وإلى توثيق لمعطيات هذا الواقع، واللغة الشعرية هي لغة مخادعة ومضللة أحيانا، كما أنها لغة تتسم بالتجاوز والانزياح، فالشاعر ليس مطالبا بأن يصور الواقع تصويرا يطابق هذا الواقع، بل لعل العكس هو الذي يطلب من الشاعر، أي أن يعبر عن هذا الواقع تعبير فنيا جماليا، يعكس رؤيته الخاصة لهذا الواقع، وما يتمناه لهذا الواقع، وما يحلم به إزاء هذا الواقع، ومن هنا فسيظهر في كلامه شيء من التجاوز والبعد عن الصدق الواقعي، الذي لا ينبغي أن يطالب به الشعراء أصلا، وهذا ما ذهب إليه ابن وكيع التنيسي بقوله:" الشعراء لا يُلتمس منهم الصدق، إنما يلتمس منهم حسن القول، والصدق يلتمس من أخيار الصالحين وشهود المسلمين".[1]

[1] المنصف: 1/69.

ومن النقاد الذين فصلوا بين الدين والأخلاق والشعر كذلك **عبد الله بن المعتز** في رده على رسالة الأنباري التي سبق ذكرها، إذ بيّن أن تقديم الشاعر وتفضيله على سواه لا ينبغي أن يقاس بمدى التزامه بأعراف الدين، أو تمسكه بالخصال الحميدة في شعره أو ما إلى ذلك، بل يجب الاحتكام في ذلك إلى مقاييس فنية أخرى أكثر موضوعية، تتصل ببناء الشعر وإحكام نظمه ونحو ذلك، يقول:" ولم يؤسس الشعرَ بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق، ولم يغْوِ بصبوة، ولم يرخص في هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولم يزور الباطل، ويكسبه معارض الحق، ولو سلك بالشعر هذا المسلك، لكان صاحب لوائه بين المتقدمين، أمية بن أبي الصلت، وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارهما من امرئ القيس والنابغة، وهل يتناشد الناس أشعار امرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعيهرهم، ومهاجاة جرير والفرزدق، إلا على ملأ الناس، وفي حلق المساجد؟ وهل يروي ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم، وما نهى النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده، عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر".[1]

ونجد شبيه هذا الاتجاه عند **أبي بكر الصولي** كذلك في دفاعه عن أبي تمام في وجه خصومه ممن اتهموه بالكفر، وطعنوا عليه في شعره، موضحا أن الكفر أو الإيمان لا ينقصان من الشعر ولا يزيدان فيه، يقول:" وقد ادعى قوم عليه ــ يعني أبا تمام ــ الكفر، بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه"[2] ثم راح يستشهد في معرض دفاعه عن أبي تمام بأشعار عدد من الشعراء الجاهليين، من أمثال امرئ القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وسواهم، مبينا تقديم الناس لهم على غيرهم من الشعراء على الرغم من كفرهم

---

[1] انظر: جمع الجواهر في الملح والنوادر: 41.

[2] انظر: أخبار أبي تمام: 172 .

الذي لم يؤخرهم شعرا عند الناس، وأشار كذلك إلى تقديم الناس جريراً والفرزدق على الأخطل بشعرهما لا بإيمانهما وكفره، وذكر أن بعضهم يقدم الأخطل عليهما على الرغم من نصرانيته التي لم تضره في شعره، أو تقف حائلا دون تقديمه.[1]

والقاضي **علي بن عبد العزيز الجرجاني** كذلك يذهب المذهب نفسه في وساطته، إذ نجده يفصل فصلا حادا بين معتقدات الشاعر وشعره في معرض دفاعه عن المتنبي، الذي اتهم اتهامات شتى من قبل خصومه ومناوئيه وحاسديه، كان من بينها اتهامه بضعف العقيدة، وهذا ما لا يراه الجرجاني عيبا يؤاخذ عليه، أو يذم لأجله، يقول:" والعجب ممن ينقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة، كقوله:

يترشَّفْنَ من فمي رَشفاتٍ هنّ فيه أحْلى من التوحيدِ

.... وهو يحتمل لأبي نواس قوله:

قلتُ والكأسُ على كـ ـفَيَّ تَهْوي لالتثامي

أنا لا أعرفُ ذاكَ الـ ـيومَ في ذاكَ الزّحام

.... فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ وعاب أصحابه بُكما خرسا، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر".[2]

وكذلك الأمر عند **العميدي** الذي رأى في سياق حديثه عن المتنبي أن عقيدة الشاعر ينبغي ألا تؤثر في نظرتنا لشعر الشاعر وتقييم شعره، ولاسيما أننا نستشهد بأشعار المشركين والكفار، والتفت كذلك إلى نسب الشاعر ووجد أنه أيضا ــ إلى جانب

---

[1] أخبار أبي تمام: 174.

[2] انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: 63_64 .

الدين والمعتقد _ مما لا ينبغي الاعتداد به في الحكم على شعر الشاعر، يقول:" ولا أطعن أيضا في دينه ونسبه _ يعني المتنبي _ ولا أذمه لاعتقاده ومذهبه، وكيف يسوغ لي أن أثلبه لإلحاده، أو أعيبه لسقوط آبائه وأجداده، وأنا أتحقق أن أكثر من يستشهد بأشعارهم المشركون والكفار والمنافقون والفجار". [1]

ولو رحنا نستقصي آراء النقاد الذين كانت لهم آراء مشابهة لهذا الذي سلف عرضه، ممن لم يعولوا في نقدهم على ديانة الشاعر، أو مدى التزامه بالقيم والمثل في شعره أو في سلوكه، وإنما كان جل اهتمامهم منصبا على أسلوب الشاعر وصياغته الفنية، وطريقة تناوله للمعاني؛ أقول: لو فعلنا ذلك لطال بنا الكلام، وامتد القول، لأن معظم النقاد ذهبوا هذا المذهب، ورأوا هذا الرأي، ولكننا آثرنا الإشارة إلى الكثير بالقليل، فالغاية تقديم المثال والدليل، وليس الاستقصاء والتتبع.

إن التدقيق في هذه الآراء التي نقلناها عن بعض النقاد الذين يمثلون الاتجاه الأغلب والمهيمن على الفكر النقدي من ثنائية العلاقة بين الدين والشعر، ينتهي بنا إلى وضع مجموعة من الملاحظات أجملها فيما يأتي:

4_1_ الفصل بين صياغة الشعر ومضمونه:

لقد حاول النقاد الفصل بين صياغة الشعر ومضمونه، ورأوا أن ما ينبغي التعويل عليه، والاهتمام به في النظر إلى الشعر، هو الصياغة الفنية بغض النظر عن المعاني التي تتضمنها هذه القصيدة أو تلك، ومدى انسجامها مع الدين أو الأخلاق أو الأعراف أو ما إلى ذلك، ولا يجوز إسقاط القصيدة لمجرد أن تتضمن بعض المعاني التي قد لا تتفق مع القيم أو الفضائل ونحو ذلك، لأنهم وجدوا أن بعض البيئات الثقافية كانت تربط بين معتقد الشاعر ودينه وأخلاقه وبين شعره، وحاول بعضهم إسقاط شعر هذا الشاعر أو

[1] انظر: الإبانة عن سرقات المتنبي: 24 .

ذلك، لما وجده عنده من ضعف في عقيدته، أو رقة في دينه، أو خلل في أخلاقه، وهذا أمر يكاد يجمع معظم النقاد عليه.

4_2_ تقويم الشعر اعتمادا على الأخلاق أو المعتقد أو السلوك:

إن كثيرا من النقد الذي كان يوجهه أصحاب الاتجاه الأخلاقي في النقد إلى الشعراء، كان يتجه إلى أخلاق الشاعر، أو إلى معتقده الديني، أو سلوكه الأخلاقي، ويتم إسقاط ذلك على شعره، ومن ثم تقويم الشعر جودة أو رداءة، فبعضهم مثلا اتهم أبا تمام بالكفر، وبأن صلاته كانت خفيفة، وأنه كان يعبد شعر أبي نواس ومسلم بن الوليد، وقد شبههما باللات والعزى، فقد نقل أبو بكر الصولي خبرا عن أحمد بن أبي طاهر أنه قال:" دخلت على أبي تمام وهو يعمل شعرا، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت له: ما هذا؟ قال: اللات والعزى، وأنا أعبدهما من دون الله مذ ثلاثين سنة". [1] وأنا أستبعد أن يصدر مثل هذا القول عن عاقل، فما بالنا بشاعر مرموق ومتميز كأبي تمام، ولكننا لو افترضنا جدلا أنه قال مثل هذا الكلام، فلا ينبغي أن يتخذ ذريعة لإسقاط شعره، أو اتهامه بضعف الشاعرية.

4_3_ تسويغ الخطأ بالخطأ:

اعتمد كثير من النقاد على ما يمكن أن نسميه (**تسويغ الخطأ بالخطأ**) في معرض دفاعهم عن الشعراء الذين تعرضوا لاتهامات عقدية أو أخلاقية أثرت سلبا على أشعارهم، وهذا ما رأيناه عند الصولي في دفاعه عن أبي تمام، وعند القاضي الجرجاني، والعميدي في دفاعهما عن المتنبي وغيرهم، إذ نجدهم يستشهدون بأشعار الشعراء الجاهليين تارة، أو بأشعار الشعراء المشركين والكفار تارة، أو بأشعار أبي نواس تارة، لينتهوا اعتمادا على هذه الرؤية، إلى أن ما نجده عند هذا الشاعر أو ذاك من خروج عن الدين أو الأخلاق، ليس آفة عنده وحده، أو عيبا يقتصر عليه دون غيره، بل هو آفة عامة، وعيب

---

[1] أخبار أبي تمام: 172_173.

مشترك، ولهذا فإن القاضي الجرجاني مثلا، يهاجم أبا نواس، ويبين عيوبه، ليدافع عن المتنبي، ويقرر أنه إذا احتُملت سقطات أبي نواس، وغُفرت عيوبه، فينبغي أن تُحتمل سقطات المتنبي وتغفر عيوبه، وهكذا الأمر عند سائر النقاد، وأعتقد أن هذا الاتجاه في الدفاع عن الشعراء غير مصيب، ولا يمكن أن نغفر خطأ المتنبي أو غيره من الشعراء، لأن امرأ القيس أو سواه، وقع في الخطأ نفسه، فالخطأ خطأ عند الجميع، والطريقة المثلى للدفاع عن الشعراء ينبغي أن تنطلق من الشعر نفسه، ودراسة هذا الشعر وتحليله وفقا لمقاييس فنية واضحة ومحددة، ومن ثم الحكم عليه جودة أو رداءة.

ثم إن المقارنة بين الشعراء الجاهليين، والشعراء الإسلاميين، وأعني بهم الشعراء الذين ظهروا بعد انتشار الدين الإسلامي، من حيث الدين والمعتقد، أمر لا يستقيم، لأننا لا نستطيع أن نحاكم الشاعر الجاهلي من الناحية الدينية، كما نحاكم الشاعر الإسلامي، ولا نستطيع أن نطبق معايير الدين الإسلامي على الشاعر الجاهلي الذي لم يدرك الإسلام ،أو الذي أدركه ولم يسلم، ونطالبه أن يتقيد بتعاليم الدين الإسلامي في شعره، ويسير عليها، ولهذا فإنه لا يجوز لنا بحال من الأحوال أن نغفر خطأ لأبي تمام أو المتنبي أو غيرهما من الشعراء، لأن امرأ القيس مثلا أو غيره من الشعراء الجاهليين قد وقع في الخطأ نفسه، لأن هذا الأخير غير مطالب بالالتزام بتعاليم الدين الإسلامي في شعره، والتي لم تكن موجودة أصلا.

وقد بين القاضي الجرجاني السبب الذي جعله يستشهد بأغلاط الشعراء، ليدافع عن أغلاط المتنبي بقوله:

" ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ، وإنما نقول: إنه عيب مشترك، وذنب مقتسم، فإن احتُمل فللكل، وإن

رُدّ فعلى الجميع، وإنما حظ أبي الطيب فيه حظ واحد من عرض الشعراء، وموقعه منه موقع رجل من المحدثين". [1]

وما أراه أن هذه القاعدة التي سار عليها كثير من النقاد، والمتمثلة **بتسويغ الخطأ بالخطأ**، لا تخلو من كثير من الخطأ، كما أنها تعد حللا نقديا واضحا، إذ لا يجوز بحال من الأحوال أن تُتخذ قاعدة عامة، والشعر الذي يثبت خطؤه وفق معايير نقدية فنية وموضوعية، ينبغي أن يُشار إليه، ويُنبه عليه، بغض النظر عن قائله، ولست مع ما ذهب إليه القاضي الجرجاني من أنه إذا احتمل الخطأ فللكل، وإن لم يحتمل فعلى الكل أيضا، فالخطأ لا ينبغي أن يحتمل لأحد أبدا، ولو فعلنا ذلك، لأصبح الأمر قاعدة تُحتذى، وسنة تتبع، ونكون بذلك قد فتحنا باب الخطأ على مصراعيه، ويصبح من حق الجميع ولوجه والوقوع فيه، لأنه سيحتمل له بالقياس إلى أخطاء غيره من الشعراء. [2]

ويبدو أن عدوى تسويغ الخطأ بالخطأ لم تقتصر على النقاد فقط، بل انتقلت إلى الشعراء كذلك، ومن ذلك مثلا ما نجده عند المتنبي، ففي رده على الحاتمي الذي يأخذ عليه قوله:

إني على شَغَفي بما في خُمْرِها ... لأعفُّ عمّا في سَراويلاتِها

ويفضل عليه قول الأول:

لا والذي تسجُدُ الجباهُ له ... ما لي بما تحتَ ذَيْلِها خُبْرُ

يقول:" إن ذاك، وعلى هذا فليس الذي قلته بأفحش من قول امرئ القيس:

فمثلكِ حُبلى قد طرقْتُ ومرضعٍ ... فألهيْتُها عن ذي تمائم مُحْوِلِ

إذا ما بكى من خلفِها انصرفَتْ له ... بشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ" [3]

---

[1] الوساطة: 428.

[2] انظر حول هذا الموضوع: المفارقة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري: 167 وما بعدها.

[3] الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره: 23_24.

فالمتنبي يرى أن امرأ القيس في هذين البيتين، كان أكثر فحشا منه في بيته، ولذلك ينبغي أن يُقبل منه ذلك، إذا قُبل من امرئ القيس.

5_ الحكم على الشعر من حيث الشكل والمضمون:

إننا لو ارتضينا تشبيه قدامة وسواه من نقاد الشعر بالصناعات المختلفة كالنجارة والصياغة ونحوهما، وأن المعاني في الشعر تقابل المواد الأولية في تلك الصناعات، والصياغة الفنية في الشعر تقابل الصورة التي يشكلها الصانع من تلك المواد، فإن هذه المواد تختلف فيما بينها جودة أو رداءة _ كما سلف أن بيّنا _ وهذا يؤثر تأثيرا كبيرا في المنتج الذي يشكله الصانع، لأن الحكم على هذا المنتج يكون ذا شقين:

الأول: يتناول الصورة الخارجية له، وهو أمر يُدرك بالبصر، ويحتاج إلى ذوق صحيح وسليم ومدرّب أكثر من حاجته إلى المهارة والحذق.

و**الثاني**: يتناول المادة التي صُنع منها، وهو أمر يُدرك بالبصيرة، ويتطلب الخبرة والمعرفة والدراية، ولذا فإنه لا يُدرك ببساطة، ولا يُتبين إلا بعد لأي وعنت شديدين.

ومن هنا فإنه لا ينبغي أن نقف عند الصورة الخارجية فقط التي يرى قدامة أنها الأهم في الصناعة ، بل لا بد من الاهتمام أيضا بالمادة الموضوعة، فالصانع الماهر يستطيع تشكيل صورة تروق وتعجب، إلا أن هذا لن يغير في جوهر المادة الأولية، ولن يغير من جودتها إن كانت جيدة أصلا، أو من رداءتها إن كانت رديئة في أساسها، ومن ثم فإن التغيير يتصل بشكلها دون جوهرها، وظاهرها دون باطنها، وكذلك فإن الشاعر الحاذق يستطيع أن ينشئ قصيدة يتحدث فيها عن الهجر أو الكذب أو التسول أو غير ذلك من الظواهر السلبية، ويجيد في صياغتها وسبكها، فتثني على جماليات أسلوبه، وروعة عرضه، وحلاوة أدائه، إلا أن هذا لا يعني أبدا تغيرا في حقيقة الظاهرة نفسها، فجوهر هذه الظواهر يبقى سلبيا، ولا يمكن أن تجمّل قصيدة ما الهجر أو الكذب أو التسول أو ما شاكلها من صفات، لأنها أشياء قبيحة في ذاتها، ومنبوذة أخلاقيا ودينيا، ولا يمكن قبولها.

6_ العلاقة بين سلوك المبدع وواقعه من جهة، وإنتاجه من جهة أخرى:

يمكن أخيرا أن نشير إلى أنه ينبغي التمييز بين سلوك المبدع وإنتاجه، وعدم الربط بينهما، أو النظر إلى أحدهما على أنه صورة للآخر، وذلك لأننا نجد بعض البيئات الثقافية كانت تهتم بهذا الأمر، وتعول عليه في العملية النقدية، وترى ضرورة أن يكون الإنتاج الشعري صورة عن السلوك، والسلوك مطابقا للإنتاج، وتصدر أحكامها النقدية تبعا لهذه الرؤية.

7_ التساهل مع أنماط مخصوصة من المعاني:

ولعل من نافلة القول أن نشير أخيرا إلى أن بعض النقاد وعلى الرغم من وقوفهم ضد الشعر الذي يتضمن تعريضا صريحا بالدين، فإنهم كانوا لا يرون على الشاعر بأسا في أن يتناول في شعره بعض المعاني التي فيها إساءة ظاهرية للدين، إذا استخدم حيلة لطيفة، أو اعتمد على نكتة ذكية في إبراز المعنى، فالحاتمي مثلا يشكك بإسلام المتنبي فيقول له:

" أخبرني أمسلم أنت حين تقول:

وكلُّ ما خلقَ اللـ ـــهُ وما لم يخلقِ
محتقرٌ فـــي همّتي كشعرةٍ في مَفْرِقي

وحين تقول:

يترشّفْنَ من فمي رشَفاتٍ هنَّ فيه أحلى من التوحيد "

فالحاتمي ينكر هذه المعاني على المتنبي، ويستبعد أن تصدر عن مسلم، ومع ذلك فهو معجب بشعر للمجنون يقول:

" ما أحسن ما قال المجنون:

وإني إذا صلّيْتُ وجّهتُ نحْوها بوجهي وإن كان المصلّى ورائيا

ثم تدارك هذا فقال:

وما بيَ إشـــراكٌ ولكنّ حبَّها كعظم الشّجا أعيا الطبيب المداويا
أصلّي فما أدري إذا ما ذكرْتُها أثِنْتَيْنِ صلّيتُ الضُّحى أم ثمانيا

المبحث الرابع

السرقات الشعرية

النص:

يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني:

" ولست تعدُّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه ــ يعني السّرق ــ وتحيطَ علما برُتبه ومنازله، فتفصل بين السّرق والغصْب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفْرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أُخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان .

فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصّبّ المستهام بالمخبول في حيرته.... أمورٌ متقرّرةٌ في النفوس، متصوّرةٌ للعقول، يشترك فيها الناطقُ والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحَم، حكمت بأن السرقة عنها مُنتفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع، وفصلتَ بين ما يشبه هذا وما يباينه، وما يلحق به وما يتميز عنه، ثم اعتبرتَ ما يصحُّ فيه الاختراع والابتداع، فوجدتَ منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعد في عصرنا مسروقا، ولا يُحسَب مأخوذا، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوله للذي سبقَ إليه، كتشبيه الطلل الخيال بالخط الدارس وبالبُرُد النّهج والوشم في المعصم، والظُّعُن المتحمّلة بالنخل، وعلائقها بأعذاق البُسْر، والفحل بالفَدَن المشيد.... ولوم النفس على بكاء الدار، واستعطاف العقل واستبطاء الصبر، وتحسينه تارة وتقبيحه أخرى ....

ولم أُرد هذه بأعيانها دون غيرها، ولم أوردها إلا دلائل على أمثالها، فإذا اعتبرتها تصنّفت لك صنفين: إما مشترك عام الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يُساهم عليه، ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجود الغيث، وحيرة المخبول ونحو ذلك، مقرر في البداية، وهو مركب في النفس تركيب الخِلْقة؛ وصنفٌ سبق المتقدمُ إليه ففاز به، ثم تُدُوول بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يُشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفائها، ومتى شئت أن ترى ما وصفته عيانا، وتعلمه يقينا، فاعترضْ أول عامي غُفْل تستقبله، وأعجمي جِلف تلقاه، ثم سَلْهُ عن البرق فإنه يؤدي إلى معنى قول عنترة:

أَلا يا ما لِذَا البرق اليماني ... يضيءُ كأنه مصباحُ بانِ [1]

....ومعنى امرئ القيس في قوله:

يضيءُ سناهُ أو مصابيحُ راهبٍ ... أمالَ السَّليطَ بالذُّبال المفتَّلِ [2]

....وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذبُ، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيرباك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع، كما قال لبيد:

وجلا السيولُ عن الطُّلول كأنها ... زُبُرٌ تُجِدُّ متونها أقلامُها [3]

فأدى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء، قال امرؤ القيس:

---

[1] البان: من العضاه وله حب، ومن ذلك الحب يستخرج دهن البان.

[2] السليط: الزيت، والذبال: جمع ذبالة وهي الفتيلة.

[3] الزبر: الكتاب، والجمع: زُبُر، وتُجد: تجدد.

لمن طلل أبصرتُه فشجاني كخطّ زَبورٍ في عسيبٍ يماني [1]

وقال حاتم:

أتعرف أطلالاً ونُؤياً مُهدّما كخَطّكَ في رقّ كتابا مُنَمْنَما

وقال الهذلي:

عرفتُ الديار كرسم الكتا بِ يزْبُرُهُ الكاتبُ الحِميريّ

.... ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد مع المعايب، ولم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى ". [2]

قراءة النص:

أولا_ القضية النقدية في النص:

القضية التي يتحدث عنها النص هي قضية السرقات الشعرية، وهي واحدة من القضايا النقدية الكبرى التي حازت على اهتمام النقاد واللغويين والرواة وغيرهم، فحُبّرت حولها صفحات كثيرة، وأُلفت فيها كتب عديدة، اتسم بعضها بالعدل والإنصاف، وبعضها الآخر بالتجني والظلم، وكان وراء ظهور هذه القضية وتوسع النقاد في البحث فيها والحديث عنها جملة من الأسباب، لعل من أهمها:

1_ البحث عن مدى الأصالة والابتكار في الإبداع الشعري عند الشعراء.

2_ بيان ملامح المحاكاة أو التقليد في أشعار الشعراء.

3_ سيطرة الهوى والعصبيات على بعض النفوس؛ الأمر الذي أدى ببعضهم إلى اتهام الشعراء بالسرقات انطلاقا من دوافع شخصية، وعوامل ذاتية.

4_ اتصال النقد بالثقافة ومحاولة الناقد أن يثبت سعة اطلاعه وعمق معرفته بالتراث الشعري.

---

[1] العسيب: سعف النخل.

[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه : 183_ 188.

5_ شيوع نظرية استنفاد المعاني وفحواها أن القدماء استنفدوا المعاني وأتوا عليها جميعا، مما أدى إلى وقوع الشاعر المحدث في أزمة تحد من قدرته على الإبداع والابتكار، ولهذا فهو إما أن يأخذ معاني من سبقه ويسطو عليها، وإما أن يولد معنى جديدا من معنى سابق تناوله الشعراء القدماء في أشعارهم، وقد سلف الحديث عن هذه النظرية في بحث الخصومة بين القدماء والمحدثين.

ثانيا_ السرقات تعود إلى العصر الجاهلي:

ولعل من المفيد هنا أن نشير سريعا إلى قدم قضية السرقات، فهي ليست وليدة العصر العباسي بل تعود جذورها وبداياتها إلى العصر الجاهلي، إذ فطن بعض الشعراء الجاهليين إلى وجود هذه الظاهرة في بعض أشعارهم، فها هو طرفة بن العبد يذمها وينفيها عن شعره بقوله:

ولا أغيرُ على الأشعار أسرقُها عنها غنيتُ وشرُّ الناسِ من سرَقا

والأعشى يراها عيبا بقوله:

فكيف أنا وانتحـــالي القوافي بعـــد المشـــيبِ كفى ذاك عارا

كما تنبه بعض الشعراء إلى مسألة تكرار المعاني وتشابهها فيما بينهم، فها هو عنترة يقول:

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدّمِ أمْ هل عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ

ويقول آخر:

ما أرانا نقولُ إلا مُعاداً أو مُعاراً من لفظنا مكرورا

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الشعراء أدركوا يقينا، أن بعض المعاني أخذت تتكرر في أشعارهم، ويكثر دورانها على ألسنتهم، مما يطرح مسألة التأثر والتأثير بين الشعراء، واتكاء بعضهم على بعض، على الرغم من أن بعض الباحثين قد أدرج مثل هذا التشابه والتلاقي بين الشعراء ضمن سياق السرقات الشعرية.

ثالثا_ الأفكار الرئيسية في النص:

تضمن النص جملة من الأفكار الرئيسية هي :

1_ ناقد الشعر الفذ والمتمكن هو الذي يستطيع التمييز بين أصناف السرق وأقسامه المختلفة، كالسرق والغصب والإغارة والاختلاس وغيرها.

2_ وهو الذي يفرق كذلك بين أنواع المعاني المختلفة: المشتركة، والمبتذلة، والمختصة.

3_ وهو الذي يستطيع تحديد الشعر المأخوذ من غيره.

4_ يورد القاضي الجرجاني أمثلة كثيرة، ونماذج متعددة لأنواع المعاني التي ذكرها، لتكون دلائل على أمثالها، ثم ينتهي إلى تعريفات محددة لها.

5_ الشعراء الذين يشتركون في المعنى الواحد، أو يتداولونه فيما بينهم، ليسوا سواء، وليسوا في منزلة واحدة، بل إنهم يتفاوتون فيما بينهم في تلك المعاني بحسب موهبتهم الشعرية، واختلاف درجات الإبداع الشعري عندهم.

6_ لا سرقة في المعاني المشتركة ولا في المعاني المبتذلة أو المتداولة، والسرقة فقط في المعاني المختصة أو المخترعة.

رابعا_ مناقشة الأفكار:

1_ النقد يحتاج إلى ناقد متخصص:

يتحدث القاضي الجرجاني عن الناقد الفذ؛ الناقد المتخصص الذي يستطيع أن يميز بين جيد الأدب من رديئه، ويتمكن من دراسة الأدب دراسة موضوعية ودقيقة، لينتهي بعد ذلك إلى إصدار الأحكام النقدية التي تستند إلى أسس ومعايير فنية، وفي هذا إشارة إلى وجود بعض الذين يتعدون حدودهم، ويتجاوزون معارفهم التي يتقنونها إلى معارف لا يجيدونها، ولا يحسنون الخوض فيها، وهو يعني خوض هؤلاء في ميدان النقد الأدبي، الذي تجرأ عليه من لا يتقنه، وولجه من ليس من أهله، فأخذ يطلق الأحكام النقدية يمنة ويسرة، من دون تدقيق أو تمحيص، مما أدى إلى إلحاق الظلم والحيف بالكثير من الشعراء، فالنقد

علم ينبغي ألا يتصدى له إلا" الناقد البصير والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله". [1]

وهذه آفة وعاها القاضي الجرجاني كما وعاها غيره من النقاد الذين أشاروا إلى ضرورة أن يكون للنقد كيانه المستقل وأعلامه المتخصصون به، والمبرزون في ميدانه، وفي ألا يترك الباب مفتوحا على مصراعيه فيلجه كل من هب ودب، وكل من يهرف بما لا يعرف، فالنقد لم يعد مجرد تسجيل لجملة من الملاحظات الانطباعية الذاتية التي تعبر عن استحسان صاحبها أو استقباحه للأثر المنقود، ولم يعد نهبا للقاضي والداني، بل غدا علما له أصوله ومناهجه وقوانينه وغير ذلك مما ينبغي الإحاطة فيه لمن يريد التصدي له أو الدخول في بابه، وقد مر بنا كيف هاجم الجاحظ الراوية أبا عمرو الشيباني ونعى عليه إعجابه ببيتين لا يستحقان الإعجاب، ولا يبعثان على التقدير أو الثناء، وما ذاك إلا لأنه راوية للشعر وليس ناقدا له، وشتان ما بين رواية الشعر ونقده.

وهذا قدامة بن جعفر يضع كتابه (نقد الشعر) لأنه وجد أن الناس يخبطون في هذا العلم وقليلا ما يصيبون. [2]

2_ السرقات باب واسع له أصول وقواعد:

وثمة أخطاء كثيرة ارتكبها أولئك الذين لا يحسنون النقد، ولا علاقة لهم به ممن أقحموا أنفسهم عليه إقحاما، ودخلوا في ميدانه تعسفا، ومن أبرز تلك الأخطاء اتهام الشعراء بالسرقة ممن سبقهم، في الوقت الذي لا يعرف كثير منهم " من السرق إلا اسمه، فإن تجاوزه حصل على ظاهره، ووقف عند أوائله، فإن استُثْبِتَ فيه وكُشف عنه، وُجد عاريا من معرفة واضحه فضلا عن غامضه، وبعيدا من جليه قبل الوصول إلى مشكله". [3]

---

[1] الوساطة:183.

[2] انظر "نقد الشعر": 62.

[3] الوساطة: 183.

فالسرقات الشعرية باب واسع له أصوله وقواعده التي لا بد من إتقانها، وأنواعه وصنوفه التي لا بد من معرفتها، قبل التصدي لدراسة أشعار الشعراء وبيان المسروق منها من غير المسروق، والمأخوذ من غير المأخوذ، والتمييز بين الشاعر المتبع من الشاعر المبتدع، والشاعر المقلد من الشاعر المخترع.

3_ مصطلحات نقدية:

أورد القاضي الجرجاني عددا من المصطلحات التي تدل على بعض أنواع السرقات، فذكر السرق، والغصب، والإغارة، والاختلاس، والإلمام، والملاحظة، إلا أنه لم يعرّف هذه المصطلحات بتعريف، أو يحدها بحدّ، بل اكتفى بذكرها مجملة هاهنا، ثم أورد أمثلة على بعضها وليس عليها جميعا، فقد أشار إلى "فعل الفرزدق إذ سمع جميلا ينشد :

ترى الناسَ ما سِرْنا يسيرونَ خلْفنا ... وإنْ نحن أومأْنا إلى الناس وقّفوا

فقال: أنا أحق بهذا البيت، فأخذه غصبا".[1]

فهو في هذا المثال يبين لنا كيف أخذ الفرزدق بيت جميل عنوة وأدخله في شعره، لأنه رأى أنه يليق بشعره ويعكس منهجه في الفخر وطريقته في الاعتداد بالنفس، ولاسيما في مناقضاته مع جرير التي كانت تستدعي مثل هذه المعاني، وتتطلب مثل هذه المبالغات، في الوقت الذي قد يكون فيه هذا المعنى غريبا عن شعر جميل، وبعيدا عما عرف به في شعره من نزوع نحو الغزل الذي شهر به أكثر من سواه، وعرف به أكثر من غيره من موضوعات الشعر الأخرى.

فالقاضي الجرجاني يكتفي في هذا المثال بذكر صنيع الفرزدق مع جميل مشيرا إلى الطريقة التي أخذ بها البيت وهي (الغصب) من دون أن يعرّف هذا المصطلح الذي يدل على نوع من أنواع السرقات، ولعله ترك هذا للقارئ لكي يستنتج التعريف، ولاسيما أن المثال كان واضح الدلالة ويمكن معرفة المراد منه والوقوف على مؤداه بسهولة ويسر، أو

[1] الوساطة: 193.

لعله لم يرد بذكره كلمة (غصبا) مصطلحا أصلا، وإنما أراد أن يصف الفعل الذي قام به الفرزدق، والطريقة التي اتبعها في الاستيلاء على بيت جميل، والنقاد فيما بعد، هم الذين حولوا هذه الكلمة إلى مصطلح نقدي.

وحتى نتبين تعريفا محددا ودقيقا لمصطلح الغصب ولغيره من المصطلحات التي ذكرها الجرجاني، فإنه ينبغي أن نعود إلى بعض النقاد الذين أوردوا هذه المصطلحات في كتبهم، فعرفوا بعضها ومثلوا لبعضها الآخر دون تعريف، ولعل من أبرز النقاد الذين عنوا بدراسة هذه المصطلحات ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة.

3_1_ الغصب والإغارة:

جمع ابن رشيق القيرواني بين الغصب والإغارة بقوله: "فإن كان الشعر لشاعر حي أخذ منه غلبة، فتلك الإغارة والغصب، وبينهما فرق أذكره في موضعه". [1] وهذا الفرق الذي أشار إليه بين المصطلحين ذكره عندما عرّف كلا منهما على حدة فبيّن أن الإغارة:" أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقّفوا

فقال له: متى كان الملك في بني عُذرة ؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره، وقد زعم بعض الرواة أنه قال له: تجاف لي عنه، فتجافى جميل عنه، والأول أصح". [2]

ثم ذكر تعريفا آخر للإغارة بقوله:" وقوم يرون أن الإغارة أخذ اللفظ بأسره أو المعنى بأسره". [3] وأما الغصب فلم يعرّفه تعريفا محددا ودقيقا، بل اكتفى بذكر مثالين اثنين عليه سنذكر الأول منهما فقط، يقول:" وأما الغصب فمثل صنيعه _ يعني الفرزدق _

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 1039/2 .

[2] نفسه: 1044/2_ 1045.

[3] نفسه.

بالشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل:

فما بين من لم يعط سمعا وطاعة وبين تميم غيرُ حزّ الحلاقم

فقال له الفرزدق: والله لتدعنّه أو لتدعنّ عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه". [1]

ومن خلال هذا الذي ذكره ابن رشيق يتبين لنا الآتي:

3_1_1_ إن المشترك بين مصطلحي الإغارة والغصب، هو أن السرقة فيهما تكون بين شعراء أحياء، فالآخذ والمأخوذ منه من الأحياء .

3_1_2_ الشاعر المغير ليس أقل شاعرية من الشاعر المغار عليه، بل هو _ وفق تعريف ابن رشيق _ أعظم ذكرا وأبعد صوتا، وهذا يعني أن الشاعر السارق ليس دائما أقل قدرة وتفوقا من الشاعر المسروق منه، بل لعله يتفوق عليه أحيانا، وفي الشاهد الذي بين أيدينا نجد أن ابن رشيق يرى أن الفرزدق أبعد شأوا وأعلى مرتبة من جميل، ولذلك فإنه سيغلب على البيت الذي سيأخذه، وسيُروى له دون قائله الأول، على الرغم من تمسك قائله به، فجميل لم يترك البيت ولم يسقطه من ديوانه، وبعيدا عن المفاضلة بين الرجلين الفرزدق وجميل، فإننا قد نلمح السر وراء صنيع الفرزدق اعتمادا على ما قاله لجميل (متى كان الملك ....) والذي أشرنا إليه قبل قليل، فلعله رأى أن البيت بلفظه ومعناه أقرب إلى أسلوبه وطريقته ومنهجه، ومن ثم فهو يليق بشعره أكثر مما يليق بشعر جميل .

3_1_3_ الشاهد الذي ذكره ابن رشيق مثالا على الإغارة، أورده القاضي الجرجاني مثالا على الغصب، فصنيع الفرزدق مع جميل غصب عند الجرجاني، وإغارة عند ابن رشيق، ولعل السبب في هذا الاختلاف بين الرجلين يعود إلى أن سمات الدقة والتحديد والثبوت في المصطلح النقدي عموما، لم تكن قد استقرت بعد في أذهان النقاد تماما، ولذلك فإن الأمر في كثير من الأحيان كان يعتمد على اجتهاد الناقد ورؤيته الخاصة، التي

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه:2/1044 1045.

قد يتفق فيها مع الآخرين وقد يختلف، أو أن الآخرين قد يوافقونه وقد يخالفونه على ما ذهب إليه ورآه، وهذه إشكالية كبرى يعاني منها نقدنا العربي القديم، تتمثل في اختلاف النقاد في تحديدهم للمصطلح النقدي، انطلاقا من تباينهم في الفهم والرؤية، ولذلك نجد أنفسنا في كثير من الأحيان أمام غير تعريف للمصطلح الواحد، وإزاء غير مصطلح للتعريف الواحد، وهذا ما لمسناه هنا في نص ابن رشيق الذي جمع بين الإغارة والغصب في تعريف واحد، ثم ميز الإغارة فذكر له تعريفين اثنين لا تعريفا واحدا .

3_1_4_ لم يذكر ابن رشيق الفرق الذي يختص به الغصب، بل اكتفى بذكر الشاهد من دون بيان أو تحديد لما يختلف فيه عن الإغارة، ويمكن لنا اعتمادا على هذا الشاهد أن نستنتج أن الفرق بين المصطلحين قد يعود إلى موقف الشاعر الذي وقع عليه فعل الغصب أو الإغارة، فهو في الغصب يوافق على إعطاء البيت الشعري للشاعر المغتصب، وإن كان ذلك على كره منه، بينما لا نجد مثل هذه الموافقة في الإغارة، فالشمردل وافق على إعطاء بيته للفرزدق على مضض، في حين أن جميلا لم يفعل ذلك، ولم يقبل التنازل عن بيته للفرزدق، ولا أسقطه من شعره .

3_2_ السرق:

وأما مصطلح **السرق** الذي ذكره القاضي الجرجاني من دون تعريف، فقد نقل ابن رشيق تعريفه من عبد الكريم النهشلي صاحب كتاب (الممتع) وهو كثيرا ما ينقل عنه في عمدته، يقول:" وقال عبد الكريم: قالوا السرق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه ".[1] وفي موضع آخر يفرق بين السرق والإغارة فيقول: "الإغارة: أخذ اللفظ بأسره أو المعنى بأسره، والسرق: أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى، كان ذلك لمعاصر أو قديم".[2] فالسرق في التعريف الأول يختص بسرقة المعنى دون اللفظ، وفي الثاني يتناول

---

[1] العمدة: 1044/2.

[2] نفسه: 1045/2.

بعض اللفظ أو بعض المعنى مختلفا في هذا عن الإغارة التي هي أخذ اللفظ كاملا أو المعنى كاملا .

3_3_ الملاحظة:

وأما **الملاحظة** فقد جمع ابن رشيق بينها وبين النظر فجعلهما شيئا واحدا ولكنه لم يعرفهما بل اكتفى بذكر مثال عليهما وهو قول مهلهل:

أنبضوا مَعْجِسَ القِسيِّ وأبْرِقْ ... نا كما توعِدُ الفحولُ الفحولا

يقول:" نظر إليه زهير بقوله:

يطعنُهم ما ارتَمَوا حتى إذا اطَّعَنوا ... ضارَبَ حتى إذا ما ضارَبوا اعتنقا

وأبو ذؤيب بقوله:

ضروبٌ لهامات الرجال بسيفه ... إذا حنّ نبعٌ بينهم وشريجُ "[1]

وأما الإلمام الذي ورد عند القاضي الجرجاني أيضا، فقد جعله ابن رشيق ضربا من النظر بقوله:" والإلمام ضرب من النظر، وهو مثل قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذةً

وقول أبي الطيب:

أأحبُّه وأحبُّ فيه ملامةً"[2]

وقد أورد القاضي الجرجاني البيتين كاملين مثالا للتفنن في السرقة، وجعل ذلك من لطيف السرق وهو ما يأتي على وجه القلب، وربما عنى بهذا تغيير الغرض الشعري، ونقل المعنى من غرض إلى آخر، فالمتنبي هنا نقل معنى بيت أبي الشيص من الغزل إلى المديح، إلا أن القاضي لم ينص صراحة على أن هذا هو الإلمام .[3] وأغلب الظن أنه لم يرد به

---

[1] العمدة: 1048/2.

[2] العمدة: 1049/1.وعجز بيت أبي الشيص: حبا لذكرك فليلمني اللوم

وعجز بيت المتنبي: إن الملامة فيه من أعدائه (انظر : العمدة: 732/2)

[3] انظر "الوساطة": 206.

هذا بل هو عنده مثال من جملة أمثلة كثيرة أوردها للتدليل على تفنن الشعراء في باب السرقة يقول:" وحتى لا يغرك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيبا والآخر مديحا، وأن يكون هذا هجاء وذاك افتخارا، فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى **المختلس**، عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبي الغُفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطِن الذكي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما، قال كثيّر:

أريدُ لأنسى ذِكْرها فكأنما تمثَّلَ لي ليلى بكلّ سبيل

وقال أبو نواس:

ملكٌ تصوّرُ في القلوب مثالُه فكأنما لم يَخْلُ منه مكانُ

فلم يشك عالم في أن أحدهما من الآخر، وإن كان الأول نسيبا والثاني مديحا" [1]

ويبدو أن ابن رشيق أخذ كلمة (المختلس) التي وردت في نص الجرجاني، وكذلك المثال الذي ذكره ليرى أن هذا هو الاختلاس فقال:" وأما الاختلاس فنحو قول أبي نواس(ملك... البيت) اختلسه من قول كثير(أريد... البيت)" [2] وواضح أن القاضي أراد بكلمة (المختلس) المسروق، ولم يرد بها مصطلحا خاصا، وحبذا لو أفاد ابن رشيق من السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة، وحولها إلى مصطلح دقيق حتى لا تلتبس بمصطلحات أخرى، لأنها هنا تداخلت مع (الإلمام) وهذا ما لا ينسجم مع ما طبيعة المصطلح والغاية التي من أجلها وجد.

4_ أنواع المعاني:

ذكر القاضي الجرجاني أنواعا ثلاثة للمعاني هي: المعاني المشتركة، والمعاني المتداولة أو المبتذلة، والمعاني المبتدعة أو المخترعة.

---

[1] الوساطة: 204_205.

[2] العمدة: 2/1049.

4_1_ المعاني المشتركة:

هي المعاني التي يشترك فيها الناس جميعا، لأنها_ على حد تعبير القاضي الجرجاني _ متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم، كما أنها متقررة في النفس تركيب الخِلقة، وقد ذكر من أمثلتها تشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار ... ولعل اشتراك الناس في هذا النمط من المعاني يرجع إلى كثرة انتشارها بين الناس استعمالا، وسيرورتها على ألسنتهم تداولا، وهذا الانتشار وتلك السيرورة، هو ما أدى إلى الإحساس بأن هذه المعاني وكأن الإنسان مفطور عليها، مجبول على قولها، فهي أشبه بالبدهيات في القبول، وبالمسلمات في التداول، ومما يميز هذه المعاني أيضا هو أنه لا يعرف لها قائل، ولا تنسب إلى أول قالها ثم أخذها الناس عنه، واستعملوها بعده، ولهذا كله فإن السرقة منتفية عنها، مرفوضة فيها، ولا يمكن أن نتهم الشاعر الذي يقول في معنى مشترك بالسرقة أو الأخذ من هذا الشاعر أو ذاك.

ومن هنا يمكن أن نحدد سمات المعاني المشتركة في نقاط محددة كما يلي:

- **البداهة:** فهي معان بديهية لا يستعصي قولها على أحد، ولا تحتاج إلى فطنة كبيرة لاستنباطها أو إدراكها أو الاهتداء إليها.
- **الذيوع والاشتراك:** فهي معان ذاع صيتها بين الناس، وانتشرت بينهم انتشار النار في الهشيم. كما أنها معان يشترك فيها الناس جميعا، يستوي في ذلك ناطقهم وأبكمهم، وفصيحهم وأعجمهم، وشاعرهم ومفحمهم.
- **التفاوت والتباين:** فالشعراء الذين يتناولون هذا النوع من المعاني ليسوا سواء، وليسوا على درجة واحدة من الإجادة، وحسن التعبير وما إلى ذلك، وإنما يتفاوتون فيما بينهم تفاوتا يقل حينا، ويكبر حينا اخر، فتجد شاعرا يتفوق على شاعر، وشاعرا يتراجع عن شاعر، وهذا ما أشار إليه القاضي الجرجاني عندما

قال:" وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذبُ، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيربك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع". هذه السمة تصدق على كل من المعاني المشتركة والمعاني المتداولة.

- **لا يعرف لها سابق أو أول:** إذ لا يعرف أول من طرق هذا المعنى أو ذاك من الشعراء، وهذا يعني ضرورة أنه لا يستطيع أحد منهم أن يدعي الأولية في معنى من المعاني، أو السبق إليه.
- **تعكس الفطرة الصحيحة والعقل السليم:** فكل من كانت فطرته صحيحة، وعقله سليما، سيهتدي إلى هذا المعنى أو ذاك من المعاني المشتركة، ولن يجد في ذلك عنتا أو مشقة.
- **لا سرقة فيها البتة:** فالسرقة في المعاني المشتركة منتفية، واشتراكها بين الناس جميعا هو ما أعطاها هذه الحماية من السرقة، ومنحها تلك الحصانة من أي ادعاء بسرقتها، إذ لا يجوز لأي أحد أن يتهم هذا الشاعر أو ذاك بسرقة هذا المعنى أو ذاك من المعاني المشتركة.

ولعل هذا هو بيت القصيد، وهذا ما أراد القاضي الجرجاني أن يصل إليه ويقرره بحسم وحزم، لينفي عن شعر المتنبي الكثير من السرقات التي اتهم فيها، ويبعد عنه آفة السرقة التي ألصقها النقاد به في كثير من أشعاره، مبينا أن هذه السرقات تدخل في سياق المعاني المشتركة التي لا يستطيع أحد ادعاءها لنفسه دون الآخرين، أو حيازتها دون سواه.

4_2_ المعاني المتداولة:

وأما **المعاني المتداولة أو المبتذلة**، فهي المعاني التي يُعرف لها أول سبق

إلى هذا المعنى أو ذاك، ثم تداوله الناس بعده بكثرة، وأسرفوا في استخدامه في أشعارهم ،فصار مبتذلا لكثرة الاستعمال، ولهذا فقد حمى نفسه عن السرق، وصار كالمعاني المشتركة من حيث لا يجوز أن يوصف فيه الشاعر اللاحق بالأخذ ممن سبقه، ومن أمثلته تشبيه الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفائها.... وما أشبه ذلك من المعاني التي ذكرها القاضي الجرجاني في نصه.

ويمكن أن نحدد سمات هذه المعاني كما يلي:

- **التداول بين الشعراء:** فهي معان أكثر الشعراء من تداولها فيما بينهم إلى درجة الإسراف، فأصبحت كثيرة الذيوع، واسعة الانتشار.

- **التفاوت والتباين:** وهي سمة مشتركة بين المعاني المشتركة والمعاني المتداولة، وقد سبق الحديث عنها في سياق الحديث عن سمات المعاني المشتركة.

- **يعرف لها أول سبق إليها، وفاز بها:** فهي معان يعرف أول من سبق إليها من الشعراء، وأول من اهتدى إلى القول فيها، وحاز أوليتها دون غيره، كالوقوف على الأطلال مثلا، الذي تنسب أوليته عند بعض الدارسين إلى امرئ القيس، في حين أنه يشير هو إلى أن ثمة من وقف قبله على الأطلال وهو ابن حذام، أو ابن حمام في رواية أخرى، فهو يقول:

عوجا على الطللِ المحيلِ لعلّنا نبكي الديار كما بكى ابنُ حِذام

ومن هنا فإن المعاني المتداولة تختلف اختلافا بينا في هذا الجانب عن المعاني المشتركة التي لا يعرف لها أول أو سابق ــ كما سبق أن ذكرنا ــ

- **الإعجاب بها هو سبب تداولها:** فالشعراء أعجبوا بهذا النوع من المعاني، وأغرموا بها، حتى وصل بهم الأمر إلى درجة الهيام والوله، فتعلقوا بها وأكثروا من تداولها في أشعارهم.

- **لا سرقة فيها البتة:** وهي في هذه النقطة تلتقي مع المعاني المشتركة، وكثرة تداولها بين الشعراء، وإسرافهم في القول فيها هو الذي حماها من السرق، وأبعد عن قائلها مذمة الأخذ.

4_3_ المعاني المبتدعة:

وأما **المعاني المبتدعة أو المخترعة**، فإن القاضي الجرجاني لم يعرفها تعريفا محددا، إلا أنه أشار إليها عندما تحدث عن التفاضل في المعاني المشتركة والمعاني المتداولة، وبيّن أن الشعراء ليسوا سواء في تناولهم لهذه المعاني واستخدامهم لها، فقد يتميز أحدهم عن غيره" بلفظة تستعذب، أو تأكيد يوضع موضعه....فيربك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع".[1]

وقد عرّف صاحب العمدة هذا النوع من المعاني فقال:" المخترع من الشعر ما لم يُسبق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه"[2] وقد ذكر من أمثلته قول امرئ القيس:

سموتُ إليها بعدما نام أهلُها ثُمُوَّ حبابِ الماء حالاً على حالِ

ثم قال:" فإنه أول من اخترع هذا المعنى وابتكره، وسلمه الشعراء إليه، فلم ينازعه إياه أحد....وله اختراعات كثيرة يضيق عنها هذا الموضع، وهو أول الناس اختراعا، وأكثرهم توليدا".[3]

وقد تعددت تسميات هذا النوع من المعاني، فإلى جانب المعاني المبتدعة والمعاني المخترعة، نجد تسميات أخرى مثل: **المعاني البديعة، والمعاني المختصة، والمعاني العُقم**، وفي هذا السياق نجد حديثا لابن رشيق القيرواني عما سماه (**التشبيهات العقم**) وهذا يدخل ضمن المعاني المخترعة، يقول:

---

[1] الوساطة: 186.

[2] العمدة: 448/1.

[3] نفسه: 448/1_449.

" ومن التشبيهات عقم، لم يُسبق أصحابها إليها، ولا تعدّى أحدٌ بعدهم عليها، واشتقاقها فيما ذُكر من الربح العقيم، وهي لا تُلقح شجرة، ولا تُنتج ثمرة، نحو قول عنترة العبسي يصف ذباب الروض:

وخلا الذُّباب بها فليس يبارح غـــرِداً كفعل الشارب المترنّم

هزجاً يحُكُّ ذراعَهُ بذراعـــه قدْح المكبّ على الزّنادِ الأجذَم" [1]

ويمكن لنا أن نحدد سمات هذا النوع من المعاني بالنقاط التالية:

- **الجدة والأصالة والفرادة:** فهي معان جديدة لم يُسبق صاحبها إليها، ومن ثم فهي تتسم بالأصالة والتميز والتفرد، وتدل على اقتدار قائلها وشعريته الفذة.
- **قائلها معروف:** فأصحاب المعاني المخترعة من الشعراء معروفون ومشهورون، وكل معنى مخترع منسوب إلى قائله من الشعراء، ولذلك فإن أخذه أو السطو عليه من قبل الشعراء الآخرين يعد سرقة صريحة لا لبس فيها ولا غموض، والشاعر السارق في هذه الحالة مفتضح أمره، مذموم فعله.
- **كثرتها تدل على تميز صاحبها وتفوقه:** فكثرة هذه المعاني عند شاعر من الشعراء، تعني شعرية متميزة، وبراعة في قول الشعر، ومن هنا فقد عدها النقاد ميدانا لتفوق الشعراء، كما أنهم اعتمدوا عليها مقياسا في الموازنة بين الشعراء والمفاضلة بينهم.
- **لا سرقة إلا فيها:** فقد اتفق معظم النقاد على أن السرقة لا تكون إلا فيها، ولا تختص إلا بها، وأما المعاني المشتركة والمعاني المتداولة فلا سرقة فيهما_ كما سبق أن ذكرنا_ ولا جناح على الشاعر إن وجدا في شعره، ولا ضير عليه في ذلك

---

[1] العمدة: 504/1. والهزج: المصوّت السريع الصوت. والقدح: محاولة إخراج النار من الزناد. وهو العود الأعلى الذي يقتدح به. والزّندة: العود الأسفل الذي فيه الفرضة. إذا اجتمعا قيل: الزندان. والمكب: المقبل المنحني على الشيء. والأجذم: المقطوع اليد.

البتة، يقول الآمدي:" السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال له: إنه أخذه من غيره". [1]

4_3_1_ بين التوليد والإبداع:

ونظرا لاهتمام النقاد بهذا النمط من المعاني، فقد أفرد له ابن رشيق القيرواني بابا مستقلا في عمدته، سماه" باب المخترع والبديع "فعرف المخترع التعريف الذي سلف ذكره، ثم رأى أنه ينبغي التفريق بينه وبين مصطلحين آخرين قد يلتبسان به، ويقتربان منه هما: **التوليد والإبداع**، فبيّن أن" التوليد: أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى توليدا، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا سرقة، إذ كان ليس أخذا على وجه، مثال ذلك قول امرئ القيس:

سموت إليها....(البيت)

فقال عمر بن أبي ربيعة، وقيل: وضاح اليماني:

فاسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجرُ

فولد معنى مليحا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس، دون أن يشركه في شيء من لفظه، أو ينحو نحوه إلا في الحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية وأما الذي فيه زيادة، فكقول جرير يصف الخيل:

يخرجْن من مستطيرِ النّقع داميةً كأن آذانها أطرافُ أقلامِ

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

تزجي أغنَّ كأن إبرةَ رَوْقِه قلمٌ أصاب من الدواةِ مِدادها

[1] الموازنة: 326/1، وانظر: العمدة:1038/2.

فولد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة لما يقتضيه المعنى، إذ كان القرن أسود...". [1]

ومن هنا نجد أن:

أ _ التوليد يختص بالمعاني دون الألفاظ، وله طريقتان: الأولى هي أن يستخرج الشاعر اللاحق معنى من معنى شاعر تقدمه، والثانية أن يزيد في المعنى الذي يأخذه ولا يكتفي بمجرد الأخذ من السابق.

ب _ التوليد يختلف اختلافا بينا عن الاختراع لأنه يفتقد سمة ابتداع المعنى وخلقه لما فيه من الاعتماد على الآخرين، وهو لا يعد سرقة كذلك لأن الشاعر اللاحق ليس في نيته إخفاء أخذه، بل لعله يفعل ذلك إعجابا بالمعنى، وكلفا به وتقديرا له.

ج _ التوليد سمة من سمات الشعر المحدث، والشعراء المحدثون هم الذين نجد لديهم هذه الظاهرة التي كثرت في أشعارهم من خلال اتكائهم على أشعار القدماء، ومحاولتهم التوليد من معانيهم، إلا أن هذا لا يعني غياب الإبداع والاختراع عند المحدثين، بل هو موجود في أشعارهم وبكثرة، وما قيل عن استنفاد القدماء للمعاني، وشيوع هذه النظرية في بعض الأوساط الثقافية ولاسيما عند اللغويين والرواة، أمر لا يستقيم ولا يصح بالنظر إلى طبيعة الإبداع الشعري، فالمعاني ليست حكرا على قوم دون قوم، أو وقفا على زمن دون زمن، بل هي متجددة بتجدد الحياة نفسها، ومتطورة بتطورها، ومتغيرة بتغيرها.

4_3_2_ بين الاختراع والإبداع:

وأما عن تفريق ابن رشيق بين **الاختراع والإبداع** فقال:" والفرق بين الاختراع والإبداع _ وإن كان معناهما في العربية واحدا _ أن الاختراع خلق المعاني التي لم يُسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع، وإن كثر وتكرر الإبداع، فصار

[1] العمدة: 1/450_451.

الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق". [1]

فالاختراع يتعلق بمضمون الشعر أي معناه، والإبداع يرتبط بشكل الشعر أي لفظه، وعلى الرغم من أهمية هذا التفريق، إلا أننا قد لا نجد له صدى تطبيقيا عند بعض النقاد، فهم يصفون المعاني بأنها مخترعة تارة، ومبتدعة تارة أخرى، وهذا يدل أيضا على عدم رسوخ المصطلح النقدي في أذهان النقاد، واتفاقهم على مفهوماته التي ينبغي أن تكون دقيقة ومحددة وثابتة، لتتواءم مع لغة النقد التي يجب أن تتصف بالدقة والموضوعية.

5_ منهج القاضي الجرجاني في عرض شواهده:

إن مما يلفت النظر في حديث القاضي الجرجاني عن أنواع المعاني طريقته في عرض النماذج والأمثلة عليها، فقد بدأ بذكر أمثلة عامة ومجملة، ثم انتقل إلى عرض أمثلة تفصيلية من أشعار الشعراء حتى لا يبقى كلامه في إطار التنظير غير المشفوع بالدليل العملي، فأورد من **المعاني المشتركة**: تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر...وهذه معان عامة، ثم ذكر نماذج شعرية تفصيلية عن معنى البرق وكيف تعاطاه الشعراء في أشعارهم، فكان قول عنترة:

ألا يا ما لذا البرق .... (البيت)

وقول امرئ القيس:

يضيء سناه .... (البيت)

وبيّن أن هذين المعنيين هما أول ما يتبادر إلى ذهن أي امرئ في معنى البرق، حتى العامي الغفل، والأعجمي الجلف، وهذا يعني شيوعهما وانتشارهما في مختلف الأوساط حتى العاميّ منها، ولذلك فإنه لا سرقة فيها، ولا يجوز اتهام الشاعر فيها بالأخذ من غيره،

---

[1] العمدة: 453/1.

بخلاف معان أخر لا يعرفها إلا أهل العلم، ولا يدركها إلا ذوو الاختصاص، وذكر منها قول عامر الثقفي:

كأن ريقه....(البيت)

وقول آخر:

وترى البرق....(البيت)

وأما **المعاني المتداولة** فقد ذكر من شواهدها العامة: تمثيل الطلل بالبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها....ونحو ذلك، ثم بيّن أن الشعراء ليسوا سواء في تناولهم لهذه المعاني وأمثالها، فهم يتفاوتون فيما بينهم تبعا لما يضيفه هذا الشاعر أو ذاك على المعنى المتداول، من لفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، وها هنا موضع التفاضل، ومكمن التمايز بين الشعراء، وأورد للتدليل على ما ذهب إليه جملة من الأمثلة في عدد من المعاني، منها قول لبيد في تشبيه الطلل:

وجلا السيول عن ....(البيت)

الذي تفوق فيه على غيره من الشعراء الذين قالوا في المعنى نفسه كامرئ القيس في قوله:

لمن طلل أبصرته....(البيت)

وحاتم في قوله:

أتعرف أطلالا ....(البيت)

والهذلي في قوله:

عرفت الديار....(البيت)

إلا أنه لا يجوز لنا في هذه الحالات جميعا أن نتهم اللاحق من هؤلاء الشعراء بالسرقة ممن سبقه، لأن تداول هذه المعاني وأمثالها بين الشعراء يبعد عنها مذمة الأخذ، ويزيل عنها تهمة السرقة.

6_ أنواع السرقات تبعا لعنصري اللفظ والمعنى:

ولعل من تمام الحديث عن أنواع المعاني والسرقات فيها، أن نتحدث عن أنواع السرقات الأخرى تبعا لعنصري اللفظ والمعنى، فقد قسم النقاد السرقات وفقا لهذين العنصرين إلى ثلاثة أقسام هي: سرقة الألفاظ، وسرقة المعاني، وسرقة الألفاظ والمعاني، وبعد أن استوفينا الحديث عن سرقات المعاني يمكن أن ننتقل إلى استكمال ما بدأناه فنتحدث عن النوعين الآخرين من السرقات وفقا لهذا التقسيم.

6_1_ سرقة الألفاظ:

أما **سرقة الألفاظ** _ أعني الألفاظ المفردة _ فإن النقاد لم يعيروها كبير اهتمام، ولم يعدوها من مثالب الشعراء، وتسامحوا فيها لأنها مشتركة بين الناس جميعا، والمعجم اللغوي متاح للجميع، ولا يحق لأحد حظره على الآخرين، أو منعهم من تداوله واستعماله، ومحض التشابه في الألفاظ بين شاعرين لا يعد سرقة إلا أن" تدخلها استعارة، أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة".[1]

6_2_ سرقة الألفاظ والمعاني:

وأما **سرقة الألفاظ والمعاني** فهي عند معظم النقاد _ إن لم نقل كلهم _ من أسوأ أنواع السرقات، فقد وصفها **ابن وكيع التنيسي** بأنها" أقبح أنواع السرقات وأدناها وأشنعها"[2] ثم ذكر من أمثلتها قول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجمل

يقول:" أخذه طرفة فقال:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد

---

[1] العمدة: 723/2.

[2] المنصف: 30/1_31.

وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر، وتساوي الضمائر، وبإزاء هذه الدعوى أن يقال: بل سمع فاتبع ــ يعني طرفة ــ والأمران سائغان، والأَوْلى أن يكون ذلك مسروقا". [1]

فابن وكيع يرجح سرقة طرفة بيت امرئ القيس بلفظه ومعناه، ويمكن أن نلاحظ أنه لم يبتّ في هذا الأمر على نحو نهائي، أو يعطي فيه حكما نقديا صارما وقاطعا، وربما يعود السبب في تخرجه هذا إلى أن البيتين لشاعرين من القدماء، ولا يفصل بينهما زمن طويل يمكّننا من الحكم على اللاحق بالأخذ من السابق، مع أننا نرى أن أخذ طرفة واضح جدا، لأن مثل هذا التطابق مما لا يكاد يحصل، لأن طرائق التعبير عند الناس مختلفة، وأساليب القول لديهم متباينة، ولا بد من اختلاف الصياغة الفنية بين شخص وآخر، حتى لو كان المعنى المعبَّر عنه واحدا، وقد نرى تشابها في بضع كلمات عند شخصين، أما أن يتطابق كلامهما إلى هذا الحد، فهو ما لا نعتقد به ولا نراه يقع، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق الذي ذكر أن هذا النوع من السرقات يسمى" المواردة " يقول:" وقد ادعاها قوم في بيت امرئ القيس وطرفة، ولا أظن هذا مما يصح". [2]

وقد أورد صاحب الصناعتين هذين البيتين في باب سماه "في قبح الأخذ" مؤكدا أخذ طرفة من امرئ القيس، يقول:" فمما أُخذ بلفظه ومعناه وادعى آخذه، أو ادُّعِيَ له، أنه لم يأخذه ولكن وقع له كما وقع للأول- وذكر البيتين__" [3] ويذكر أمثلة أخرى على أخذ اللفظ والمعنى منها قول البعيث:

أترجو كليبٌ أن يجيء حديثُها بخير وقد أعْيا كليباً قديمُها

وقول الفرزدق:

أترجو ربيعٌ أن تجيء صغارُها بخير وقد أعْيا ربيعاً كبارُها

---

[1] نفسه: 31/30.

[2] العمدة: 1052/2.

[3] الصناعتين: 249.

ولأبي عمرو بن العلاء رأي مهم في هذين البيتين، إذ قال عندما تحدث عن صنيع الشاعرين :"تلك عقول رجال توافت على ألسنتها" وهو بهذا يلمح إلى أثر البيئة الثقافية والفكرية المتشابهة التي قد تؤدي إلى تشابه الإبداع الشعري عند الشعراء وتماثله، كما أن للمتنبي الشاعر رأيا أيضا في البيتين إذ قال:" الشعر حادة وربما وقع فيها الحافر على الحافر" فهو يسوغ للشاعرين مثل هذا الاتفاق، ويرى أنه مما يمكن أن يقع.

المبحث الخامس

الموازنة بين الشعراء

النص:

" ووجدت _ أطال الله عمرك _ أكثر من شاهدته ورأيته من رواة الأشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديُّه مطروح ومرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك، حسنُ الديباجة، وليس فيه سفسافٌ ولا رديٌّ ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا.

ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما، وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، وذلك كمن فضّل البحتري، ونسَبهُ إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبَهُ إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصّنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام، وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما، وإنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكرَه الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السُّلَمي، ومنصور، وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولَّدة، فهو بأن يكون في حيِّز مسلم بن الوليد ومن حَذا حذْوهُ أحق وأشبهُ، وعلى أني لا أجد مَن أقرنُه به،

لأنه ينحطُّ عن درجة مسلم، لسلامة شعر مسلم، وحسن سبكه، وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب، وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته.

ولستُ أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدفَ لذم أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم، لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه.

فإن كنت ــ أدام الله سلامتك ــ ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تُستخرجُ بالغوص والفكرة، ولا تلْوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.

أما أنا فلستُ أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطْتَ علما بالجيد والرديء".[1]

قراءة النص:

أولا ــ القضية النقدية في النص:

يتحدث هذا النص عن الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وهما شاعران من أبرز الشعراء العباسيين، وممن كثر الجدل حول شعريهما، وتباينت مواقف النقاد فيهما، واختلفوا حول تحديد الأشعر والأفضل منهما، وهاجس الموازنة بين الشعراء ليس

[1] الموازنة بين أبي تمام والبحتري: 10_12.

وليد العصر العباسي، وليس مما استجد على الساحة النقدية العباسية فقط، بل هو قديم قدم الشعر نفسه، فهو يعود إلى بدايات العصر الجاهلي حيث أُثرت أخبار نقدية كثيرة فاضل فيها أصحابها بين الشعراء، ونظرا لاهتمام مختلف الأوساط الثقافية من لغويين ورواة ونحويين وبلاغيين ونقاد ومن إليهم بالموازنة بين الشعراء، والمفاضلة بين الأشعار، فقد غدا هذا الأمر معلما بارزا من معالم نقدنا القديم، وملمحا مهما من ملامح الحركة النقدية في تراثنا النقدي، وتحولت الموازنة إلى منهج نقدي له أسسه النظرية وممارساته التطبيقية، ولاسيما في كتاب الآمدي "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" الذي يعد من أهم الكتب في الموازنة بين الشعراء منهجا ونظرية وتطبيقا، بل لعله أهمهما على الإطلاق في تراثنا النقدي، وإلى قضية نقدية مهمة في نقدنا القديم، شكلت إلى جانب قضايا نقدية أخرى كالسرقات الأدبية، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة وسواها عماد هذا النقد وحُمته وسُداه.

ثانيا _ الأفكار الرئيسية في النص:

تضمن النص عدة أفكار هي على الترتيب:

1_ معظم الرواة المتأخرين يرون أن شعر أبي تمام متفاوت، ففيه الجيد وفيه الرديء، وجيده خير من جيد غيره، ورديئه مطروح لا قيمة له، بينما شعر البحتري مستوٍ لا تفاوت فيه، فهو صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه رديء ولا مطروح.

2_ لم يتفق هؤلاء الرواة على أي الشاعرين أشعر، كما لم يتفقوا على أي الشعراء أشعر من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والمتأخرين، فالكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة فضلوا البحتري، لحلاوة لفظه، وحسن تخلصه، ووضعه الكلام في مواضعه ... أما أهل المعاني وأصحاب الصنعة من الشعراء، والمهتمون بالفلسفة والمنطق، فإنهم فضلوا أبا تمام لغموض معانيه ودقتها، وحاجة كثير منها إلى الاستنباط والشرح والاستخراج.

3_ ثمة من يجعلهما طبقة واحدة ويساوي بينهما، وهما ليسا كذلك برأي الآمدي، فالبحتري شاعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وهو شبيه بأشجع السلمي، ومنصور النمري ومن إليهما من الشعراء المطبوعين، أما أبو تمام فهو شاعر متكلف ومتصنع، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل بل يشبه شعر مسلم بن الوليد، إلا أنه دونه درجة، لسلامة شعر مسلم، وحسن سبكه .... وأعلى مرتبة من الشعراء الآخرين الذين اتبعوا مذهب التكلف والتصنع، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته.

4_ الآمدي لا يريد أن يصدر حكما نقديا يحدد فيه الأشعر عنده من الشاعرين، ولا يريد لأحد غيره أن يفعل ذلك، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولهذا فإنهم لم يتفقوا على الأشعر لا في الجاهلية ولا في غيرها.

5_ الناس مختلفون فيما بينهم في تفضيل الشعراء، فكل يفضل ما ينسجم مع اتجاهه، ويرجح ما يتفق مع ميوله، فمن كان يؤثر سهل الكلام وقريبه.... فالبحتري عنده أشعر، ومن كان يفضل الصنعة وغموض المعاني.... فأبو تمام عنده أشعر.

6_ يكرر الآمدي موقفه القاضي بعدم رغبته في تفضيل أي من الشاعرين على الآخر، ثم يعرض أسس منهجه في الموازنة بينهما، القائم على الموازنة أولا بين قصيدتين متفقتين في الوزن والقافية وإعراب القافية، وثانيا بين معنى ومعنى، ثم الانتهاء إلى تحديد الأشعر منهما في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، وللقارئ بعد ذلك الحكم عليهما اعتمادا على ما لكل منهما وما عليه، إذا كان ممن له باع في النقد، وعلم بالجيد والرديء.

ثالثا_ مناقشة الأفكار:

1_ التفاوت في أشعار الشعراء:

يرى كثير من الرواة المتأخرين أن **شعر أبي تمام متفاوت، ففيه الجيد وفيه**

الرديء، والجيد فيه خير من الجيد في شعر غيره، ورديئه مطروح مرذول لا قيمة له، بينما شعر البحتري مستوٍ لا وجود فيه للشعر الرديء أو المطروح، وهذا الرأي غير دقيق تماما، وليس يخلو من الحيف والتجني على أبي تمام وشعره، والتحيز والميل إلى البحتري وشعره، لأن واقع الأداء الشعري عند الشعراء، يدل على أن أشعار الشعراء جميعا ليست على درجة واحدة من الحسن والتميز، ولا تسير على نمط واحد دائما جودةً أو رداءة، بل إن فيها الجيد والرديء ووسائط بينهما، أما أن يكون شعر الشاعر أي شاعر جيدا كله أو رديئا كله أو وسطا كله، فهذا مما لا يقع أو مما لا يكاد يقع، وتعليل هذا الأمر ببساطة، يرجع إلى آلية العمل الشعري ودوافعه وطبيعته وما إلى ذلك، فالشعر تعبير عن حالات شعورية ونفسية ووجدانية وعاطفية وأحيانا عقلية، تجاه ما يحيط بالشاعر من قضايا ومشكلات ورؤى، والشاعر لا يكون في حالات التجلي والنشوة دائما، فيكون تعبيره متميزا، بل قد يخونه الإلهام أحيانا، وتغيب عنه المعاني، فيصعب عليه قول الشعر، وكلنا يذكر في هذا المقام قول الفرزدق" أنا أشعر تميم، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من نظم بيت". [1]

فالشاعر يمر في حالات متباينة، وأطوار مختلفة، فقد نجده متدفقا تارة ومتراجعا تارة، متحمسا حينا وفاترا حينا، سعيدا ساعة وحزينا ساعة .... هذا فضلا عن ميل الشاعر إلى هذا الغرض الشعري أو ذاك، فكثيرا ما يضطر الشاعر إلى النظم فيما لا يرغب، والقول فيما لا يحب، كشعر المناسبات، وشعر المديح مثلا، و الموهبة الشعرية التي قد لا تسعف الشاعر في القول كما يقول الآخرون، فذو الرمة مثلا كان بارعا في الوصف فقط، ولا يجيد المدح ولا الهجاء ولا الفخر، ولهذا عده بعضهم ربع شاعر، فقد ذكر صاحب الموشح أنه" قيل للبطين: أكان ذو الرمة شاعرا متقدما؟ فقال البطين: أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه

[1] الشعر والشعراء: 21.

مصيب، أو فخر سامق، وهذا كله مجموع في شعر جرير والفرزدق والأخطل، فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر، يقع في هذا كله دونا، وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر".[1]

وقد عزا ابن قتيبة هذا الأمر إلى الطبع فقال:" والشعراء في الطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل .... وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيبا، وكان الفرزدق يقول: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره لما تروْن".[2]

وقد أكثر الرواة والنقاد وسواهم من الحديث عن **التفاوت في أشعار الشعراء**، ولم يكد ينجو معظم الشعراء من هذه التهمة، فقد وصفوا شعر النابغة الجعدي بقولهم:" صاحب خُلقان، يكون عنده مُطرفٌ بألف دينار، وخمارٌ بواف"[3] وهم يريدون بهذا أن شعره متفاوت من حيث جودته ورداءته، فتجد عنده الشعر الجيد كما تجد الشعر الرديء، وقد مدحه الأصمعي بهذا ونسبه إلى قلة التكلف،[4] ويشير بعضهم إلى أن محمد بن يزيد المبرد أخذ هذا القول، فقال في أبي تمام:" وما أشبه أبا تمام إلا بغائص يخرج الدر والمخشلبة"[5] أي أنك تجد عنده الشعر الجيد وإلى جانبه الشعر الرديء.

ومن النقاد الذين اهتموا بهذه المسألة القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) إذ رد على من حاول أن ينقص من قدر المتنبي ومنزلته الشعرية باتهامه بتفاوت

---

[1] الموشح: 273.

[2] الشعر والشعراء: 28_29. والعزهاة: العفيف.

[3] أمالي المرتضى: 269/1. وانظر:الموشح:89. وصاحب الخلقان: هو الذي يبيع قديم الثياب في السوق. والمطرف: رداء من خز مربع ذو أعلام. والوافي: درهم وثلث.

[4] انظر " طبقات فحول الشعراء ": 124/1_125. وانظر للاستزادة: الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري:74 وما بعدها.

[5] أخبار أبي تمام: 97 والمخشلبة: خرز أبيض يشبه اللؤلؤ.

شعره، مبينا أن هذا ليس مقتصرا على المتنبي وحده دون الشعراء الآخرين، بل هو سمة عامة لدى الشعراء قديمهم وحديثهم، يقول:" وأقبل عليك أيها الراوي المتعتب فأقول لك: خبرني عمن تعظمه من أوائل الشعراء، ومن تفتتح به طبقات المحدثين، هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة، وصفا من كدر ومعابة" [1] ثم استشهد على ما ذهب إليه ببعض الشعراء كابن الرومي، وأبي نواس، وأبي تمام، فذكر مثلا أن كثيرا من الناس ينتحلون تفضيل ابن الرومي، ويغالون في تقديمه" ونحن نستقرئ القصيدة من شعره، وهي تناهز المئة، أو تربي أو تضعف، فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين...". [2]

وما أراده الجرجاني من الأمثلة التي ذكرها عن التفاوت في أشعار الشعراء، هو التدليل على أن هذا العيب عام في أشعار الشعراء، لا يخلو منه شعر، ولا يبرأ منه شاعر، ومن هنا ندرك أن من عاب أبا تمام لتفاوت شعره وتباينه، وأثنى في مقابل هذا على البحتري لاستواء شعره واتساقه، لم يكن منصفا تمام الإنصاف، ولا عادلا تمام العدل.

ولعله يحسن بنا أن نشير أخيرا إلى أن بعض النقاد قد نبه على سبب التفاوت في أشعار الشعراء واختلافها، كابن قتيبة مثلا الذي ربط بين هذا وبين أوقات نظم الشعر فقال:" وللشعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيه، منها: أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر...". [3]

2_ النقاد لم يتفقوا على أي الشاعرين أشعر، ولا على أي الشعراء أشعر:

المفاضلة بين الشاعرين أبي تمام والبحتري اعتمادا على **غزارة شعريهما، وكثرة جيدهما وبدائعهما**، لم تنته إلى تحديد الأفضل منهما، وهذا ليس بالأمر المستغرب أو المستهجن، وذلك لأن المفاضلة بين الشعراء كانت هاجسا للنقاد والرواة واللغويين ومن

---

[1] الوساطة: 53.

[2] نفسه: 54.

[3] الشعر والشعراء: 21 22.

إليهم، ولم تكن تصل مفاضلاتهم إلى نتائج دقيقة، أو أحكام نقدية حاسمة تؤدي إلى تفضيل هذا الشاعر أو ذاك تفضيلا مطلقا، بل إننا نجد اختلافا كبيرا بينهم، وتباينا في الآراء، وتنوعا في المواقف، ولم يصلوا إلى اتفاق حول الشاعر الأفضل على سواه لا في القديم ولا في الحديث.

والمستقرئ للنقد العربي القديم منذ بداياته الأولى في العصر الجاهلي، يلحظ أن أمر المفاضلة كان حاضرا بقوة في أذهان كل من مارس النقد بشكل أو بآخر، إلا أن النص على الأشعر، وتحديد الأفضل، لم يتم التوصل إليه أو الاتفاق عليه، وثمة نصوص نقدية كثيرة جدا حفظتها لنا كتب النقد والبلاغة والأدب وما إليها، تبين هذه الاختلافات، وتؤكد هذا التباين في الآراء والمواقف، فقد ذكر صاحب" جمهرة أشعار العرب "أن المفضل الضبي قال:" بلغني أن الفرزدق قال: امرؤ القيس أشعر الناس، وقال الأخطل: الأعشى أشعر الناس، وقال ذو الرمة: لبيد أشعر الناس، وقال الكميت بن زيد: عمرو بن كلثوم أشعر الناس". [1]

فالشعراء في هذا الخبر مختلفون في أحكامهم النقدية حول الشاعر الذي يمكن أن يكون أشعر الناس، وكل شاعر يفضل ما وافق هواه، أو اتفق مع مذهبه الشعري، وقد تكون هنالك أسباب أخرى لهذا التفضيل، وهي أسباب لا يمكن الاستدلال عليها أو معرفتها بدقة في مثل هذه الأحكام النقدية العامة التي تتسم بالتعميم والشمول وتنأى عن الدقة والتحديد والتعليل، وليس الشعراء فقط هم الذين اختلفوا حول تحديد الشاعر الأفضل، بل إن هذا الأمر تعداهم إلى سواهم من النقاد والبلاغيين واللغويين والرواة ومن إليهم، ولعل السبب في عدم الاتفاق على الشاعر الذي يفوق غيره من الشعراء، هو غياب القوانين العلمية الصارمة، والمقاييس الفنية الدقيقة، وطغيان الذاتية والتأثرية، وبروز الميول والأهواء الشخصية وما إلى ذلك من أشياء كثيرة تجعل مثل هذا التحديد أمرا متعذرا

[1] جمهرة أشعار العرب: 97. وانظر "العمدة": 1/207_ 208.

وغير موجود، ولعل مثل هذا الاختلاف في الآراء، والتباين في الأحكام، أمر طبيعي وضروري معا بالنظر إلى طبيعة كل من الأدب والنقد وماهيتهما على حد سواء، إذ لا غنى للشاعر والناقد عن عناصر مثل الذوق والذاتية والتأثرية مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف نسبة حاجة كل منهما لهذه العناصر.

ولاشك في أن العناصر الثلاثة التي ذكرها الآمدي وهي: **غزارة الشعر، وكثرة الجيد، والبدائع**، مبينا أنهم كانوا يفاضلون على أساسها بين الشاعرين، عناصر مهمة ومحورية ويمكن الاعتماد عليها ــ إلى جانب عناصر أخرى ــ في الموازنة بين الشعراء، إذ إنها لا تكفي وحدها لعقد مقارنة شاملة ومستوفية بين شاعرين.

2_1_ غزارة الشعر:

فأما **غزارة الشعر** فأغلب الظن أنه أراد بها الكم الشعري لدى الشاعرين، والكم الشعري مقياس مهم من مقاييس النقاد في المفاضلة بين الشعراء، والحكم على شاعرية الشاعر، وقلما نجد ناقدا أو غيره ممن له علاقة بالشعر والشعراء أغفل هذا المقياس أو تجاهله في نقده، وحسبنا أن نذكّر في هذا السياق باهتمام الأصمعي على سبيل المثال لا الحصر بهذا المعيار في فحولته، فقد ركز على الكم الشعري ورآه معيارا صالحا تقاس به شاعرية الشاعر، إلا أنه ربط بينه وبين جودة الشعر، إذ لا قيمة كبيرة لمعيار الكم إذا لم يقترن بمعيار الجودة، ولعل هذا هو الذي أدى إلى اختلاف عدد القصائد التي يراها الأصمعي شرطا للفحولة، فهي خمس قصائد على غرار قصيدة أخرى للشاعر تتخذ نموذجا تارة، وخمس قصائد أو ست دون نموذج يحتذى تارة ثانية، وعشرون قصيدة تارة ثالثة، وعدد غير محدود من الشعر تارة رابعة، فهو يقول عن الحويدرة:" لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا". [1] وعن معقر البارقي:" لو أتم خمسا أو ستا لكان

[1] فحولة الشعراء: 12.

فحلا" [1] وعن أوس بن خلفاء الهجيمي:" لو كان قال عشرين قصيدة للحق بالفحول ولكنه قطع به" [2] وعن سلامة بن جندل:" لو كان زاد شيئا كان فحلا". [3]

2_2_ كثرة الجيد في شعر الشاعرين:

وأما **كثرة الجيد في شعر الشاعرين**، فقد اهتم بها النقاد لأنها في أشعارهما وأشعار غيرهما مقياس تقاس به شاعرية الشاعر، وذلك بالنظر إلى ما يتضمنه الشعر من جيد المعاني، وفي مقابل هذا فإن الرديء الذي قد يوجد في شعر هذا الشاعر أو ذاك، هو دليل على ضعف شعريته، ولذلك فإن كثيرا من النقاد تحدثوا بما يشبه الإحصاء عن كم الجيد وكم الرديء في أشعار من كانوا يفاضلون بينهم من الشعراء، وانتهوا إلى أحكام نقدية تبعا لما رأوه من ذلك الكم، ولهذا أيضا نجد أن الخصمين في احتجاجهما قد أشارا إلى هذا المعيار، فقد أورد صاحب أبي تمام قول البحتري الذي يرى فيه أن جيد أبي تمام خير من جيده، ورديئه ــ أي البحتري ــ خير من رديئه، ثم بيّن صاحب البحتري في رده على هذه المقولة، أن هذا" الخير إن كان صحيحا فهو للبحتري لا عليه، لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديد الاستواء، والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر". [4]

2_3_ البدائع:

وأما **البدائع** فقد تعني المعنى اللغوي لكلمة البديع بمعنى الجديد والأول والمحدث والعجيب، فقد ورد في (لسان العرب):" البديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا....والبديع: المحدث العجيب....وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال" [5] وقد تعني

---

[1] فحولة الشعراء: 14.

[2] نفسه: 15.

[3] نفسه.

[4] الموازنة: 15.

[5] لسان العرب: مادة/ بدع.

المعنى الاصطلاحي وهو ما يدخل ضمن ما أسماه ابن المعتز (البديع) وذكر أنه يشتمل على خمسة أبواب هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، والذي تحول فيما بعد ــ أعني البديع ــ إلى واحد من علوم ثلاثة هي: علم البديع، وعلم البيان، وعلم المعاني، شكلت بمجموعها ما يعرف بعلم البلاغة.

3ــ بين مذهبين من مذاهب الشعر:

نحن بإزاء شاعرين مختلفين، وإن شئنا الدقة أكثر قلنا: نحن بإزاء مذهبين أو طريقتين أو منهجين مختلفين في قول الشعر:

المذهب الأول: التزم طرائق العرب في القول، وسننهم في التعبير، ولم يخرج على عمود الشعر، وهو مذهب البحتري.

والمذهب الثاني: خرج على مناهج العرب، وتمرد على تقاليدهم في القول، ولم يلتزم بعمود الشعر، إنه المذهب المتجاوز أو المتمرد أو الثائر ــ قل ما شئت ــ وهو مذهب أبي تمام.

وأمام هذين المذهبين الشعريين المتقابلين أو المختلفين أو المتضادين، سنجد أن جمهور المتلقين سيتوزعون هم أيضا في فريقين مختلفين اثنين:

الفريق الأول: يفضل شعر البحتري، لما رآه فيه من خصائص تعكس وجهة نظره، وما يفضله في الشعر من حلاوة اللفظ، وحسن التخلص....وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة.

و**الفريق الثاني:** الذي يفضل شعر أبي تمام، لما تضمنه من سمات الشعر الجيد بنظره، من دقة في المعاني وغموضها وحاجة كثير منها إلى الاستنباط .... وهؤلاء هم أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، والمهتمون بالفلسفة والمنطق.

إن هذا الانقسام بين المتلقين على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم وطبقاتهم، بشأن شعر هذين الشاعرين، أمر طبيعي ولا غرابة فيه، وذلك لأن ظهور التيارات الشعرية المختلفة والمتنوعة، سيؤدي بالضرورة إلى ظهور تيارات نقدية مختلفة ومتنوعة، وسيفرز مواقف نقدية من تلك التيارات التي هي وليدة التطور والتغير في مناحي الحياة المختلفة: الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولهذا كله فإننا نجد في العصر العباسي ظهور جملة من التيارات الشعرية المختلفة، كتيارات الزهد

والزندقة والمجون والشعوبية وغيرها، والتي كان لها تأثير واضح جدا ليس في مضمون الشعر فقط، بل تجاوز ذلك إلى التأثير في شكل الشعر أيضا، وهذا كله أدى إلى ظهور تيارات نقدية تنوعت بتنوع تلك التيارات وتعددت بتعددها.

إن تدقيق النظر في الفئات التي ذكرها الآمدي في كل من الفريقين يجعلنا نوافق ونعترض ونستدرك:

فأما الذي نوافقه فيه فهو أن الأعراب والشعراء المطبوعين سيميلون إلى البحتري، وذلك لأن الأعرابي بحكم تكوينه العقلي وفطرته وثقافته سيفضل شعر الفطرة والسليقة والطبع، وكذلك شعراء الطبع الذين سيميلون إلى ما يوافق مذهبهم الشعري، في حين أن أهل المعاني وأصحاب الصنعة والمهتمين بالفلسفة والمنطق سيفضلون أبا تمام، لأن هؤلاء جميعا يرجحون شعر الفكرة الذي يحتاج إلى إعمال الذهن وكد الخاطر حتى تُفهم خباياه، وتُكشف أسراره؛ الشعر الذي لا يبوح لك بما عنده إلا بعد معاناة ومكابدة ونضح جبين، وهذا هو شعر البحتري.

وأما الذي نعترض عليه في كلام الآمدي فهو ذكره أهل البلاغة بين الأعلام الذين يفضلون البحتري على أبي تمام ، لأننا نظن أن أهل البلاغة سيجدون في أشعار أبي ما لا يجدونه في أشعار البحتري من اهتمام بالبديع وفنونه المختلفة، وإغراب في بناء الصورة الشعرية التي خرج فيها على ما كان سائدا قبله من حسية ومقاربة شكلية بين أركان

الصورة، فأتى بصور ذهنية جديدة باعد فيها بين العناصر، وجمع المختلف، وفرق المؤتلف، فجاءت صوره غريبة بديعة نادرة، مما أدى إلى غموضها في كثير من الأحيان لأنها خرجت على المألوف، وتمردت على السائد والمعروف.

وأما الذي نستدركه عليه فهو إغفاله ذكر الرواة الذين وقفوا موقفا متعنتا من شعر أبي تمام، فرفضوا هذا الشعر، وأنكروا ما فيه من غريب وجديد لم يألفوه فيما سلف من شعر، وفيما اعتادوه من نظم، ومن هنا يمكن أن نفهم ما قاله ابن الأعرابي عن شعره:" إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل ".[1]

ويمكن أن نفهم أيضا اعتراض بعضهم على ما وجده من غموض في شعره بقوله: لم تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فقال: ولم لا تفهم ما يقال؟! فعلة عدم الفهم لا ترتبط دائما ببناء الرسالة اللغوية، وإنما قد تكون العلة في المتلقي الذي يقصر فهمه عن استيعاب الرسالة، وإدراك محتواها، ومن هنا فإن جزءا كبيرا من الحملة ضد شعر أبي تمام كان مردها إلى القصور عن فهم هذا الشعر، وعدم القدرة على فك رموزه، بينما كان الموقف من شعر البحتري إيجابيا، لأنه شعر واضح ينسجم مع الموروث الشعري، ويسير في ركبه، وينضوي تحت عباءته.

4_ الشاعران ليسا في طبقة واحدة:

هنالك من يجعل الشاعرين طبقة واحدة، إلا أن الآمدي لا يرى هذا الرأي، ولا يوافق على هذه الدعوى، لأنهما مختلفان ولكل منهما مذهبه في قول الشعر، وبناء القصيدة، ومن ثم فإن لكل منهما من يقاربه من الشعراء، ويدانيه منهم، فالبحتري يشبه أشجع السلمي ومنصور النمري وأبا يعقوب المكفوف وأمثالهم من الشعراء المطبوعين، أما أبو تمام فشعره شبيه بشعر مسلم بن الوليد، فقد احتذى حذوه وتبعه في طريقة نظمه، ثم يستدرك الآمدي فيرى أن أبا تمام شبيه بمسلم إلا أنه دونه، فهو لم يصل إلى مرتبته، ولم

---

[1] الموازنة: 1/ 2.

يرتق إلى درجته، لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه.... بينما ارتفع عن الشعراء الأخرين ممن اتبعوا مذهب التصنع في الشعر، المعتمد على الإكثار من فنون البديع، وتكلف ذلك أيما تكلف، ولعلنا نتبين في كلام الآمدي في هذا الموضع، وفي غيره مما ذكرناه سابقا أو سنأتي على ذكره لاحقا، شيئا من الميل نحو البحتري، والتعصب له ضد أبي تمام، ولا غرو في هذا ولا عجب منه، فهو من النقاد المحافظين على ما جاء به السلف، والمتمسكين بأعرافهم الشعرية.

5_ الأحكام النقدية ليست نهائية أو مطلقة:

إن أي حكم نقدي يقضي بتفضيل شاعر على آخر، لا يمكن أن حكما نقديا مطلقا ونهائيا لا يقبل الأخذ أو الرد، ولا يخضع للنقاش أو الحوار، مهما بلغ علم من أطلقه، أو خبرة من أصدره، أو دراية من قال به، وذلك لأن الأحكام النقدية تستند في كثير من جوانبها وأسبابها وحيثياتها إلى أسس فنية، وقواعد علمية قد لا تقبل الاختلاف أو الرد، إلا أن في تلك الأحكام أيضا الكثير من ملامح ذاتية الناقد، وذوقه الخاص الذي يعكس ميوله ورغباته ونوازعه واتجاهاته وأيديولوجياته وما إلى ذلك مما قد يختلف فيه ناقد عن اخر، ويتباين فيه دارس مع غيره، وينبغي ألا نتوهم أبدا أن الأحكام النقدية التي يصدرها هذا الناقد أو ذاك، على هذا النص الأدبي أو ذاك، هي أحكام قاطعة كالقوانين التي نجدها في العلوم التطبيقية كالفيزياء والكيمياء ونحو ذلك من حيث دقتها وصرامتها وحدتها، بل هي أحكام قد تكون مقبولة من فريق، ومرفوضة من فريق آخر.

ولعل السبب في هذا يرجع إلى طبيعة كل من النقد والأدب وماهيتهما على حد سواء، فكلاهما يحتاج إلى عناصر لها علاقة بالذات، ذات الناقد و ذات الأديب، كالموهبة والذوق والتأثر والميل والهوى ونحو ذلك من عناصر تختلف من شخص إلى آخر، وهي التي قد تؤدي إلى الاختلاف الذي نجده في الأحكام النقدية التي يصدرها متلقو الأدب نقادا كانوا أم أشخاصا عاديين، ومن هنا يمكن أن نفسر عدم إجماعهم أو اتفاقهم على

تحديد الشاعر الأفضل في مختلف العصور والبيئات، ولهذا فإن الآمدي لم يشأ أن يطلق القول بأي الشاعرين أشعر عنده، ولهذا أيضا لا يريد لأحد غيره أن يفعل ذلك، ونحن لا نرى غضاضة في أن يصدر المتلقي ناقدا كان أم قارئا عاديا ما يشاء من أحكام نقدية، تقضي بتفضيل هذا الشاعر أو ذاك، أو ترجيح هذه القصيدة أو تلك، إلا أن الذي لا نراه صحيحا هو أن يلزم غيره بأحكامه، أو يفرضها عليهم.

6_ منهج الآمدي في موازنته:

اتبع الآمدي منهجا دقيقا وواضحا في موازنته بين الطائيين يقوم على الأسس التالية:

6_1 _ إيراد احتجاج الفريقين، أصحاب أبي تمام وأصحاب البحتري في تفضيل أحدهما على الآخر:

فهو يقول:" وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الاخر، وما ينعاه بعض على بعض، لتتأمل ذلك وتزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، أو اعتقادك فيما لعلك تعتقده مع احتجاج الخصمين به". [1]

وفي ثنايا الحديث عن حجج الفريقين، نجد أن الآمدي يستطرد على لسان صاحب أبي تمام، ليتحدث عن مآخذ العلماء على الشعراء، مبينا أن أحدا من الشعراء لم يخل من عيب، أو يبرأ من خطأ، أو يخلص من زلل، حتى شعراء الجاهلية، يقول:" فما رأينا أحدا من شعراء الجاهلية سلم من الطعن، ولا من أخذ الرواة عليه الغلط والعيب". [2]

وحتى يثبت صحة هذا الذي ذهب إليه أورد أمثلة كثيرة مما عابه اللغويون والرواة وسواهم على أبرز أعلام الشعر الجاهلي، من أمثال امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد وغيرهم، ليدافع _ أعني صاحب أبي تمام _ عن عيوب صاحبه

---

[1] الموازنة: 12.

[2] نفسه: 35.

وسقطاته، ويسوغ أخطاءه التي وقع فيها، وهفواته التي زل فيها، فإن وقع في الخطأ، فهو ليس الوحيد في هذا، فالجميع يخطئ ولا أحد من الشعراء القدماء أو المحدثين سلم من هذه التهمة، أو برئ من هذا الزلل.

6_2 _ الحديث عن مساوئ أبي تمام:

وقد تضمن النقاط التالية:

_ التفصيل في سرقاته، وما نُسب إليه منها.

_ إغراقه في استعمال البديع.

_ أخطاؤه في اللفظ والمعنى.

_ الاستعارات البعيدة في شعره.

_ التجنيس الرديء في شعره.

_ المستكره من الطباق في شعره.

_ سوء نظمه، وتعقيد ألفاظ نسجه، ووحشي ألفاظه.

_ المعاظلة في شعره.

_ اضطراب الأوزان في شعره.

6_3_ الحديث عن مساوئ البحتري:

وقد تضمن النقاط التالية:

_ سرقاته الشعرية من الشعراء عامة، ومن أبي تمام خاصة.

_ أخطاؤه في المعاني.

_ ما أُنكر عليه وليس بمنكر ولا خطأ.

_ سوء التقسيم في شعره.

_ التعقيد في شعره.

_ رديء التجنيس في شعره.

_ اضطراب الأوزان في شعره.

6_4_ الموازنة التطبيقية بين الشاعرين:

وقد اشتملت على جملة من الأسس والخطوات هي:

أ_ الموازنة بين قصيدتين متفقتين في الوزن والقافية وإعراب القافية.

ب_ الموازنة بين معنى ومعنى.

ج_ إصدار الحكم النقدي الذي يقضي بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى.

وأما الحكم العام على الشاعرين اعتمادا على جملة ما لكل منهما وما عليه، فقد تركه للقارئ إذا كان من المهتمين بالشعر وشؤونه، ومن القادرين على التمييز بين جيده ورديئه، ولا ينسى الآمدي أن يذكر مرة أخرى بأنه لن يطلق حكما نقديا عاما يقضي بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر جملة، بل سيكتفي بأحكام نقدية جزئية يتناول فيها المفاضلة بينهما في قصيدة بعينها، أو معنى بعينه.

6_4_1_ كيف طبق الآمدي منهجه، وهل التزم بهذا المنهج؟

وازن الآمدي في معرض تطبيقه لهذا المنهج على أشعار الرجلين، بين عدد كبير من المعاني التي تعرضوا لها في أشعارهم، مثل:

_ الموازنة بين ابتداءاتهما بذكر الوقوف على الديار.

_ الموازنة بين قولهما في التسليم على الديار.

_ الموازنة بين قولهما في تعفية الدهور والأزمان للديار.

_ الموازنة بين قولهما في إقواء الديار وتعفيها.

وغير ذلك من معان كثيرة،[1] **إلا أنه لم يلتزم بالأساس الأول من أسس منهجه**، والشرط الأول الذي شرطه على نفسه، وهو الموازنة بين القصائد المتفقة في الوزن والقافية

[1] انظر "الموازنة": 384 وما بعدها.

وإعراب القافية، لأنه أدرك أن هذا مما لا يكاد يقع مع اتفاق المعاني، يقول:" وقد انتهيت الآن إلى الموازنة، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها القصد، وهي المرمى والغرض". [1]

فالمعاني التي يتطرق إليها الشاعران، قد تتفق أحيانا وتتشابه، فيتناول كل منهما المعنى نفسه، فيعبر عنه بطريقته، ويعرضه بأسلوبه، ويختار له الوزن الذي يشاء، والقافية التي يريد، ومن العسير جدا أن تتفق المعاني والأوزان عندهما، ولهذا وجد الآمدي أن ما ينبغي التعويل عليه والاهتمام به، هو الموازنة بين المعاني عند الشاعرين بغض النظر عن اتفاق الأوزان أو اختلافها، فهذا ليس مهما في الموازنة لأنه مما لا يكاد يقع.

وعندما انتقل إلى تطبيق منهجه وجدناه يذكر المعنى الشعري أولا، ثم يعرض ما قاله أبو تمام فيه ثانيا، ويتبع ذلك بما قاله البحتري ثالثا، لينتهي بعد هذا كله إلى إصدار الحكم النقدي بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر، أو المساواة بينهما إن وجدهما متعادلين، ففي معنى" ما يُخْلُفُ الظاعنين في الديار من الوحش وما يقارب معناه" يقول:

" قال أبو تمام:

أطلالكم سُلِبَتْ دُماها الهيفا واستُبْدِلَتْ وحشاً بهنّ عُكوفا

وهذا بيت جيد لفظه ومعناه. وقال أيضا....

وقال البحتري:

رَبْعٌ خلا من بَدْرِه مَغْناهُ ورعَتْ به عينُ المها الأشباهُ

وهذا بيت حسن حلو. وقال البحتري أيضا....

---

[1] الموازنة: 384.

فهذا ما وجدته لهما في هذا النحو، والبحتري في أبياته أشعر من أبي تمام في أبياته". [1]

وعلى الرغم من عدم التزام الآمدي بمنهجه حرفيا، ولاسيما الشرط الأول الذي شرطه على نفسه، وهو الموازنة بين قصيدتين متفقتين في الوزن والقافية وإعراب القافية، وذلك لأنه رأى أن هذا مما لا يكاد يقع إلا في القليل النادر وهو ما أشرنا إليه سابقا، أقول: على الرغم من هذا كله إلا أنه قد أحسن في موازنته أيما إحسان، وأجاد إجادة كبيرة في منهجه الذي اعتمد عليه بشقيه النظري والتطبيقي، وأسس تأسيسا صالحا للنقد التطبيقي في نقدنا القديم، وسيكون لهذا الاتجاه أثر كبير في الحركة النقدية التي تلت، وفي النقاد الذين جاؤوا بعده، ممن اهتموا بهذا الجانب وأولوه العناية التي يستحقها، ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه بعد الآمدي، عبد القاهر الجرجاني في كتابيه(دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

ويمكن أن نلفت النظر إلى نقطة مهمة أيضا في نقد الآمدي، وهي أنه وعلى الرغم من الدقة التي توخاها في موازنته، والموضوعية التي حاول أن يلزم بها نفسه، وسعى إلى تطبيقها في كتابه، والأخذ بها في آرائه، والحيادية التي نادى بها كل حين، إلا أن القارئ المدقق يلحظ أنه لم يسلم تماما من آثار الميل والهوى، وخضوعه لنظريته النقدية، ورؤيته الخاصة والمحافظة للإبداع الشعري التي أدت به

إلى التحيز للبحتري وشعره، ضد أبي تمام وشعره.

ولعل تفسير هذا الأمر، وتعليل هذا الموقف وببساطة شديدة يرجع إلى طريقة كل من البحتري وأبي تمام في عمل الشعر، فالبحتري التزم بعمود الشعر وطرائق الأوائل في القول، وسننهم في التعبير، بينما خرج أبو تمام في شعره على عمود الشعر، وعلى كثير مما استنه العرب من سنن، وما اعتادوه من مذاهب في قول الشعر، وبما أن الآمدي الناقد هو من أنصار الاتجاه الأول بوصفه واحدا من النقاد المحافظين المتمسكين بالموروث الشعري

---

[1] الموازنة: 409_411.

وتقاليده ورسومه، فهذا سيعني أنه سيقف إلى جانب البحتري الذي يمثل وجهة نظره هذه، ويعكس مذهبه الشعري الذي يميل إليه ويفضله، ضد أبي تمام الذي نهج نهجا شعريا، وسلك مسلكا قوليا لا يروق للآمدي ونظرائه من النقاد المحافظين والتقليديين، في حين أنه راق لغيره من النقاد المجددين الذين رفعوا راية التغيير، ووقفوا إلى جانب التجديد في الشعر، ورأوا أنه لا ينبغي الوقوف به عند ما رسمه القدماء، وذهبوا إليه في أشعارهم، إذ لا بد من التجديد غير المنبت عن الأصول، والإبداع غير المنقطع عن الجذور.

المبحث السادس

الطبع والصنعة

النص:

" ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلَّفا تكلُّفَ أشعار المولَّدين، لكنْ بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقُّب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله بذلك.

والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس، أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكنّ نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقْدِ القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حُسْنَ نسْقِهِ الكلام بعضه على بعض في قوله:

فلا وأبيك ما ظَلَمتْ قُرَيْـعٌ ... بأن يبنوا المكارمَ حيث شاؤوا

ولا وأبيك ما ظَلَمتْ قُرَيـع ... ولا برموا بذاك ولا أســـاؤوا

بعَشْرة جارهم أن يُنعشـوها ... فيَغْبُرَ بعدهم نعَمٌ وشـــاءُ

فيبني مجـــدها ويقيم فيـــها ... ويُمشـي إن أُريد بـه المشـــاء

فإن الجار مثلُ الضيف يغدو ... لوجهَتـــه وإنْ طالَ الثّـــواء

وإني قد عَلِقْتُ بحبلِ قـــومٍ ... أعاذَهمُ على الحَسَـــبِ الثراء

وكذلك قول أبي ذؤيب يصف حُمُرَ الوحش والصائدَ.....

واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يُستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، وأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يأتي من الشعر قصيدة كلُّها أو أكثرُها مصنَّع من غير قصد، كالذي يأتي من شعر حبيب والبحتري، وقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها، فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعا وكرها، ويأتي الأشياء من بُعد، ويطلبُها بكلفة، ويأخذها بقوة.

وأما البحتري، فكان أملَحَ صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة، مع إحكام التصنع، وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة، ولا مشقة.

وما أعلم شاعرا أكملَ ولا أعجبَ تصنيعا من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفيةٌ لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعرا، وأكثرُهم بديعا وافتنانا، وأغربهم قوافي وأوزانا، ولا أرى وراءه غايةَ لطالبها في هذا الباب.

غير أنا لا نجد المبتدئ في طلب التصنيع ومزاولة الكلام أكثرَ انتفاعا منه بشعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد، لما فيهما من الفضيلة لمبتغيهما، ولأنهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقا سابلة، وكثرا منها تكثيرا في أشعارهما سهلها عند الناس، وجسّرهم عليها، على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب، وأقلُّ تكلفا، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وكثّر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل صريع إلا النُّبَذُ اليسيرة، وهو زهير المولدين، كان يبطئ في صنعته ويجيدها.

وقالوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرْمَة، وهو ساقة العرب وآخر من يُستشهد بشعره، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العَتّابي، ومنصور

النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، واتبع هؤلاء حبيبٌ الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وخُتم به.

... ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمُّل، كان المصنوع أفضلهما، إلا أنه إذا توالى ذلك وكثر، لم يجز ألبتة أن يكون طبعا واتفاقا، إذ ليس ذلك في طباع البشر، وسبيل الحاذق بهذه الصناعة_ إذا غلَب عليه حبُّ التصنيع _ أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه، وقيل: إذا كان الشاعر مصنعا، بان جيده من سائر شعره كأبي تمام، فصار محصورا معروفا بأعيانه، فإذا كان الطبع غالبا عليه، لم يبنْ جيده كل البينونة، وكان قريبا من قريب، كالبحتري ومن شاكله.....

وكان الأصمعي يقول: زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه، ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما في التنقيح والتحكيك طفيلٌ الغنوي، وقد قيل: إن زهيرا أيضا روى له، وكان يسمى "محبّرا" لحسن شعره، ومنهم الحطيئة، والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء "الكيّس"، وكان بعض الحذاق بالكلام يقول: قل من الشعر ما يخدمك، ولا تقل منه ما تخدمه، وهذا هو معنى كلام الأصمعي".[1]

قراءة النص:

أولاً _ القضية النقدية في النص:

القضية التي يتحدث عنها النص هي قضية "الطبع والصنعة" وهي واحدة من القضايا المهمة في تراثنا النقدي العربي القديم، ولعل أهميتها ترجع إلى علاقتها الوثيقة بآلية الإبداع الشعري وماهيته، وتبحث في جوهر صناعة الشعر، وكنه الخطاب الشعري، ليجد النقاد أنفسهم أمام مذهبين في عمل الشعر: أولهما مذهب الطبع، وثانيهما مذهب

[1] العمدة في محاسن الشعر وادابه: 1/258_266.

الصنعة، ولكل منهما أساليبه ووسائله وماهيته وطبيعته وأعلامه، كما أن لكل منهما أنصاره وأتباعه ومريديه الذين ينتصرون له، ويدافعون عنه، ويرون أنه الأفضل والأحسن والأجدى.

وعلى الرغم من كثرة الحديث عن هذه الثنائية، ثنائية الطبع والصنعة في تراثنا النقدي، فإن الباحث المدقق يرى أن كثيرا من الغموض يكتنف هذين المصطلحين من حيث التحديد والدلالة، فقد اختلف النقاد فيما بينهم في وضع تعريف جامع مانع لهما، كما أنهم اختلفوا أيضا في تحديد دلالتهما، وتباينت آراؤهم في ذلك، فكان من معاني الطبع ودلالاته عندهم: قول الشعر على البديهة، والارتجال، والبساطة في تناول المعاني والتعبير عنها، والتعبير العفوي عن المشاعر والأحاسيس ونحو ذلك، وكان من معاني الصنعة: الإسراف في طلب الفنون البديعية والمبالغة في استخدامها، والخروج على عمود الشعر، والتكلف، والتنقيح والتهذيب وما إلى ذلك مما سنفصل فيه القول لاحقا.

ثانيا_ الأفكار الرئيسية في النص:

1_ التفريق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع.

2_ طرائق العرب في عمل الشعر، والفرق في هذا بين القدماء والمحدثين.

3_ الاعتدال في الصنعة دليل على جودة الشعر وهذا هو شأن القدماء، والإفراط فيها عيب وهذا هو حال المحدثين كأبي تمام والبحتري.

4_ الحديث عن أوليات استخدام البديع في الشعر، فبشار بن برد، وإبراهيم بن هرمة، هما أول من فتّق البديع، وتبعهما في ذلك عدد من الشعراء، كالعتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد وغيرهم.

5_ قد يكون شعر الصنعة أفضل من شعر الطبع أحيانا، إلا أن ذلك لا يكون إلا في الأبيات القليلة.

6_ ثمة عدد من الشعراء استعبدهم الشعر لكثرة ترددهم النظر فيه ومراجعته وتنقيحه، وهؤلاء هم عبيد الشعر، وعملهم لا يخلو من التكلف.

ثالثاً_ مناقشة الأفكار:

1_ الشعر المطبوع والشعر المصنوع:

يبين ابن رشيق بداية أن الشعر نوعان: مطبوع ومصنوع، والشعر المطبوع هو الأصل، وهو الذي وجد أولا، وهذا يعني أن المصنوع هو الفرع، وحتى لا يظنّ أحد أن الشعر المصنوع يعني الشعر المتكلّف، وضح ابن رشيق أن ثمة اختلافا بينهما، فالشعر المصنوع الذي نجده عند القدماء، لم يصل إلى درجة التكلف التي نقع عليها .

عند الشعراء المولدين، وإنما هو شعر مصنوع من دون قصد أو تعمل، والصنعة فيه غير مقصودة لذاتها، لأنها ناتجة عن نفوس القوم المطبوعة أصلا، إلا أنهم وجدوا في إعادة النظر في أشعارهم وتنقيحها شيئا من الحسن وتمام الجودة، فأخذوا بهذا المنهج، وساروا في هذا الاتجاه.

1_1_ بين الصنعة والتكلف:

ومن هنا نجد أن ثمة فرقا واضحا بين الصنعة والتكلف، فالصنعة في الشعر تعطيه مزيدا من الحسن والجودة والاكتمال، من خلال التنقيح الذي يقوم به الشاعر لتقويم قصيدته، وإصلاح ما اعوج منها، ورأب ما تصدع فيها، فيحذف ويضيف، ويقدم ويؤخر، ونحو ذلك حتى تستوي القصيدة بشكل أقرب ما يمكن إلى الكمال الذي ينشده الشاعر ويسعى إليه، ولهذا فقد نظر بعضهم إلى الصنعة على أنها جزء لا يتجزأ من عملية الطبع التي تؤسس لبناء القصيدة، وهي بهذا تختلف اختلافا بينا عن التكلف الذي ذمه العرب بكل أشكاله وأصنافه وصوره، يقول الجاحظ: "ولم أرهم يذمون المتكلّف للبلاغة فقط، بل كذلك يرون المتطرف والمتكلف للغناء، ولا يكادون يضعون اسم المتكلف إلا

في المواضع التي يذمونها" [1] فذم التكلف لا يقتصر على فرع من فروع المعرفة دون غيره، أو على تخصص دون سواه، بل هو مذموم حيثما وقع، وكيفما وقع، وممن وقع، لا تفريق في ذلك بين مجال أو آخر، أو بين نمط ونمط، فهو مذموم في البلاغة والأدب والغناء وغير ذلك.

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين الصنعة المستحسنة والمطلوبة، والتكلف المذموم والمرفوض، فإننا نجد أن كثيرا من النقاد لا يكاد يميز بين المصطلحين، أو يفرق بين دلالتيهما، ولهذا فهم يستخدمون المصطلحين للدلالة على شيء واحد، فالأصمعي مثلا يقول عن زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما:" ولولا أن الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ مجهودهم، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، وممن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين" [2] وهو بهذا يقرن بين كل من التكلف والصنعة، ويجعلهما نقيضي الطبع.

1_2_ مذهب الصنعة وإنشاء القصيدة:

إن القصيدة تمر وفقا لمذهب الصنعة في مرحلتين رئيسيتين اثنتين متعاقبتين:

المرحلة الأولى مرحلة المخاض والولادة:

وفيها ينشئ الشاعر قصيدته في وقت قصير نسبيا، وقد يطول هذا الوقت بعض الشيء، إذا حاول الشاعر رصد أوقات نشاطه لينظم فيها فقط، لأن الأوقات لا تواتي الشاعر دائما، وطبعه قد لا يسعفه في كل حين، وفي جميع الأحوال فإن هذه المرحلة ليست طويلة، فالشاعر ينجز فيها قصيدته كلها أو معظمها، **وهذا هو جانب الطبع في صناعتها.**

---

[1] البيان والتبيين: 18/2.

[2] البيان والتبيين: 12/2.

والمرحلة الثانية: مرحلة التنقيح والتهذيب:

وهي مرحلة طويلة نسبيا، وقد تصل إلى عام كامل كما هو الحال عند زهير بن أبي سلمى الذي عرفت قصائده بالحوليات، لأنه كان لا يصدر القصيدة إلا بعد مرور حول كامل على إنشائها، وهذا يعني أن التصنيع الذي يقوم به الشاعر القديم والذي يتجلى بتنقيح القصيدة، يختلف تمام الاختلاف عن التصنيع الذي يقوم به الشاعر المولد، فالأول ينقح لكي يصدر القصيدة متينة في أسلوبها، قوية في عباراتها، جزلة في ألفاظها، متماسكة في معانيها، ولهذا سمي ما يقوم به الشاعر التصنيع، وهو ميزة إيجابية تضمن للشعر الجمال والجودة، وتمنحه المتانة والقوة، أما الشاعر المولد فقد اتجه التصنيع عنده إلى الإسراف في طلب البديع وفنونه، والعناية به عناية جعلت شعره يميل نحو التكلف، وهو أمر ينبو عنه الذوق السليم، وينفر منه الحس السليم.

2_ عمل الشعر بين القدماء والمحدثين:

يشير ابن رشيق إلى أن ثمة فرقا بين القدماء والمحدثين في عمل الشعر، والطرائق المتبعة في صناعة الشعر، فالقدماء لم يكونوا يتعمدون إيراد الجناس والمطابقة والمقابلة ونحو ذلك مما عرف فيما بعد بالفنون البديعية في أشعارهم، بل كان ما يرد من تلك الفنون في أشعارهم عفوا غير مقصود لذاته، أو مستجلب لغاية، بخلاف عمل المحدثين الذين كانوا يقصدون إلى تلك الفنون قصدا، ويكثرون منها كثرة لافتة للنظر، حتى وصل بعضهم إلى درجة الإفراط والمغالاة كأبي تمام مثلا، الذي كان من بين مآخذ النقاد على شعره إفراطه في استخدام البديع.

وقد أشار عبد الله بن المعتز إلى هذا في كتابه (البديع) عندما قال:" قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليُعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم، لم

يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا". [1]

فابن المعتز يلخص لنا في هذا النص أسلوب التعاطي مع فن البديع، مبينا الفرق في هذا بين القدماء الذين لم يكونوا يتعمدونه في أشعارهم فقل عندهم وحسن، والمحدثين الذين قصدوه في أشعارهم فكثر عندهم، فحسن بعضه، وقبح بعضه الآخر، ولهذا فقد وُصف شعر القدماء بالطبع، ونُعت شعر المحدثين بالصنعة، وهذا يعني أيضا أن ثمة علاقة جوهرية ما بين تكلف البديع والصنعة في الشعر، فالصنعة مرتبطة من وجهة نظر كثير من النقاد بالبديع، وكيفية التعاطي معه في عمل الشعر، وهذا ما نراه بوضوح شديد عند ابن رشيق في النص الذي بين أيدينا، فهو يرى أن الصنعة ــ وهو يعني بها البديع ــ إذا وردت قليلة في البيت غير مقصودة لذاتها، فهذا يدل على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، وأما إذا كثرت فهذا عيب يشهد بخلاف الطبع، وهو يرى أن البديع إذا كثر في القصيدة، فهذا يعني أن الشاعر هو الذي قصد ذلك، ولا يقبل بفكرة أن ذلك الإكثار يمكن أن يكون عفويا، ولا يد للشاعر فيه، إذ" ليس يتجه البتة أن يأتي من الشعر قصيدة كلها أو أكثرها مصنع من غير قصد" وإذا فمعيار جودة الصنعة (البديع) هو القلة لأنها تكون في هذه الحالة نتاجا للطبع والسجية، ومعيار رداءتها هو الكثرة لأنها ستكون نتاجا للتكلف والتعمل، على أنه ينبغي أن نشير إلى أن القلة لا تعني

---

[1] البديع: أ.

بالضرورة الجودة دائما، والكثرة لا تعني الرداءة دائما، فقد يكون الشيء قليلا ورديئا، وقد يكون كثيرا وجيدا، فلكل قاعدة شواذ، ولكل قانون استثناء.

ولا ينسى ابن رشيق أن يذكر بعضا من صفات عمل الشعر عند القدماء، وطرائقهم في نظمه، فيرى أن اهتمامهم كان يتجه إلى فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر....ونحو ذلك مما يعطي الشعر صفات المتانة والقوة، وحسن الأداء، ودقة التعبير، وسلاسة الأسلوب، وتدفق العبارة، وانسيابية التراكيب، وترابط الجمل وتلاحمها فيما بينها، وذكر من أمثلة هذا النمط من الشعر أبياتا للحطيئة الذي كان حسن الصنعة، موصوفا بحسن نَسْقِه الكلام بعضه على بعض، وهذا ما لم يفعله المحدثون الذين أفرطوا في استخدام الفنون البديعية إفراطا بلغ حد الشطط.

3_ الصنعة بين الاعتدال والإفراط:

ذكر ابن رشيق نماذج من شعراء الصنعة، فبدأ بأبي تمام والبحتري اللذين يراهما ممثلين بارزين لشعر الصنعة، فقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها، ثم عقد مقارنة بين مذهبي الرجلين في الصنعة، فرأى أن صنعة أبي تمام تتسم بجملة من السمات هي:

_ حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه.

_ التصنيع المحكم طوعا وكرها.

_ إتيان الأشياء من بعد، وطلبها بكلفة، وأخذها بقوة.

وقد لا يبدو هذا الكلام واضحا تمام الوضوح، فهو يحتاج إلى مزيد من الشرح والتفصيل، لكي ندرك مراده، ونعرف المقصود منه بدقة، وقد يحتاج الأمر إلى بعض الأمثلة التطبيقية التي يمكن أن توضح هذه السمات وتجليها، ومع ذلك يمكن أن نجتهد في فهمها، ونقدم تفسيرا لما يمكن أن تنطوي عليه.

3_1_ حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه:

فأما السمة الأولى وهي حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه، فقد تعني فخامة الألفاظ وجزالتها وقوتها، والكلمات المؤلفة من حروف مجلجلة في الأسماع، وقد يكون بعضها غريبا حوشيا ولم يعد مستعملا أو مألوفا، ولعل من الأمثلة التي يمكن أن نمثل بها لسمات الألفاظ هذه قوله:

قَدْكَ اتَّئِبْ أَرْبَيْتَ في الغلواءِ كم تعذِلونَ وأنتُمُ سُجرائي

ففي هذا البيت كلمات كثيرة تحمل قدرا كبيرا من السمات التي ذكرها ابن رشيق مثل(قدك، اتئب، أربيت، الغلواء، سجرائي) ويبدو أن أبا تمام كان يميل إلى استخدام مثل هذه الألفاظ في شعره، ليدلل بها على عمق ثقافته، وسعة اطلاعه ومعرفته بألفاظ اللغة، مستعملها ومهجورها.

ولعل من نافلة القول أن أشير إلى أن الآمدي في موازنته ذكر بعضا من شعر أبي تمام، مما يدخل في باب استخدامه للفظ الغريب والوحشي، وعد هذا من المآخذ على شعره، منها قوله:

أَهْلَسُ أَلْيَسُ جَحَاهُ إلى همم تُغرِّقُ الأسد في اذِيِّها اللِّيسا

ثم قال معلقا:" ويروى" أهيس أليس" والأهيس: الجاد، وهذه الرواية أجود، وهي مثل:

إحدى لياليك فهيسي هيسي

والهلاس: السُّلالُ من شدة الهزال، فكان قوله" أهلس" يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك، فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ولم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت" الليسا" يريد جمع أليس".[1]

---

[1] الموازنة: 64.

وقد عد قدامة بن جعفر استخدام اللفظ الحوشي من عيوب اللفظ، وهو" أن يرتكب الشاعر فيه ما ليس بمستعمل، ولا يتكلم به إلا شاذا، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته له وتنكبه إياه فقال: كان لا يتبع حوشي الكلام" [1] ثم بيّن أن استخدام القدماء للحوشي في أشعارهم يختلف عن استخدام المحدثين له، ولذلك فإن هذا الباب يجوز لهم" ليس من أجل أنه حسن، لكن من شعرائهم من كان أعرابيا قد غلبت عليه العجرفة، ومست الحاجة إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب، ولأن من كان يأتي منهم بالحوشي لم يكن يأتي به إلا على جهة التطلب والتكلف، لما استعمله منه لكن بعادته وعلى سجية لفظه، فأما أصحاب التكلف لذلك، فهم يأتون منه بما ينافر الطبع، وينبو عنه السمع". [2]

3_2_ التصنيع المحكم طوعا وكرها:

وأما السمة الثانية وهي التصنيع المحكم طوعا وكرها، فالمعروف عن أبي تمام أنه كان يقصد الصنعة قصدا، ويتعمدها تعمدا، فإن طاوعته فيها ونعمت، وإن مانعته جلبها عنوة، وطلبها قسرا، فهو لا يرضى لشعره إلا أن يصدر مصنوعا محكم التصنيع، ومن هنا يمكن أن نميز بين نوعين من تصنعه: التصنيع المحكم طوعا، ويبدو أن هذا هو الجيد من تصنيعه، والموفق من صناعته، لأنه يحمل بعضا من سمات الطبع والقول على السجية، والتصنيع المحكم كرها، وهذا هو التصنيع الأقل توفيقا، والأقل جودة، لأنه لا يخلو من التعسف والتمحل، ومجافاة الطبع.

وقد يدخل بعض من هذا تحت ما أسماه عمر بن الخطاب _ رضي الله عنه _ بـ "المعاظلة" والتي نفاها عن شعر زهير بن أبي سلمى أيضا عندما قال:" كان لا يعاظل في

---

[1] نقد الشعر: 172.

[2] نفسه: 172.

الكلام" [1] وهي أيضا عند قدامة من عيوب اللفظ، يقول:" ومن عيوب اللفظ المعاظلة ..... وسألت أحمد بن يحيى عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء في الشيء، يقال: تعاظلت الجرادتان، وعاظل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر، وإذا كان الأمر كذلك فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من وجه أو في ما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة". [2]

فقدامة يرى أن المعاظلة تتمثل في الشعر من خلال الاستعارة الفاحشة، وهذا ما لا أراه صحيحا، لأنه لا ينسجم أصلا مع المفهوم الذي ذكره قدامة للمعاظلة، وهو مفهوم يتصل بالأسلوب والصياغة الفنية، إذ لا يجيد الشاعر سبك كلامه بما يجعله سلسا ومفهوما وبعيدا عن التعقيد والتراكب والتداخل حتى لا يكاد يفهم إلا بعد لأي وجهد شديدين، كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملك أخو أمه حي أبوه يقاربه

ولعل هذا ما رآه الآمدي كذلك عندما تحدث عن المعاظلة في شعر أبي تمام فقال بعد أن نقل تفسير أهل العلم لقول عمر بشأن المعاظلة:" هي مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض، من قولك: تعاظل الجراد، وتعاظلت الكلاب ونحوهما..... ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر ــ رضي الله عنه ــ وضوحا وبيانا، إلا أبو الفرج قدامة بن جعفر فإنه ذكر ذلك في كتابه المؤلف في نقد الشعر، ومثّل له أمثلة فغلط في أمثلة المعاظلة غلطا قبيحا، وقد ذكرت ذلك في كتاب بينت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه". [3]

---

[1] نقد الشعر: 174.

[2] نفسه: 174.

[3] الموازنة: 258_259.

ثم أورد بعض الأمثلة على المعاظلة من شعر أبي تمام منها قوله:

خانَ الصفاء أخٌ خان الزمانُ أخا عنه فلم يتخوَّنْ جسمهُ الكمدُ

ثم قال معلقا:" فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله"عنه" ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وهو"خان" و"خان" و"يتخون" وقوله"أخ" و"أخا" فإذا تأملت المعنى ــ مع ما أفسده من اللفظ ــ لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة، لأنه يريد: خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد".[1]

3_3_ إتيان الأشياء من بعد، وطلبها بكلفة، وأخذها بقوة:

وأما السمة الثالثة وهي إتيان الأشياء من بعد، وطلبها بكلفة، وأخذها بقوة، فقد تنطبق على بناء الصورة الفنية في شعره، وذلك لأن المعروف عن أبي تمام أنه كان يباعد بين أركان الصورة الشعرية (المشبه والمشبه به) ويرى أن هذا التباعد والتباين

والاختلاف والتضاد أحيانا، هو ما يعطي الصورة جمالها وبهاءها وقوة تأثيرها، فهو يغلف صوره بغلالة رقيقة تشف عنها ولا تحجبها، وهذا ما يمنح المتلقي متعة الكشف، ولذة الدهشة، عندما يصل إلى فك رموز الصورة، وفهم أبعادها ومراميها، وهذا ما لا تستطيع تحقيقه الصور الشعرية التي تُشكّل من عناصر متقاربة أو متماثلة، لأنها ستكون فقيرة المضمون، قليلة التأثير، ولا تحمل إلا قدرا يسيرا من الجمال والقوة.

والمعروف أن الشعراء القدماء كانوا يميلون في بناء صورهم إلى المقاربة بين العناصر، والتماثل في أركان الصورة، وكانت النظرة السائدة تعلي من قيمة التشبيه إذا كان التقارب كبيرا بين المشبه والمشبه به، وكلما كان هذا التقارب أكبر كانت التشبيه أجمل، وحظي بالقبول أكثر، ولعل هذا ما يفسر سبب ميلهم للتشبيهات الحسية في معظم صورهم،

[1] نفسه: 259_260.

فشبهوا الوجه الجميل بالشمس والبدر، والكريم بالبحر والغيث و نحو ذلك، يقول ابن طباطبا العلوي:

" واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها..... فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها... فأحسن التشبيهات ما إذا عُكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى". [1]

وعندما أتى أبو تمام حاول أن يكسر قاعدة التقارب هذه، ويحطم قانون التماثل هذا، ليحل محله قانونا جديدا يرى أن الجمال يكمن في الاختلاف لا في الائتلاف، وفي التباعد لا في التقارب، وفي التباين لا في التشاكل، ومن هنا فقد أنتج صورا متباعدة الأركان، ولا تُفهم إلا بعد طول معاناة ونضح جبين، ولا تُستوعب إلا بعد لأي وجهد كبيرين، وهو بهذا حقق للقارئ متعة الدهشة والاكتشاف، التي تعقب جولة طويلة من التنقيب والتنقير، ومزيدا من التدقيق والفحص والتأمل، ولهذا فقد كان شعره عصيا فهم الكثيرين من معاصريه ولاسيما اللغويين والرواة، ولهذا فقد قيل له: لم تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فقال: ولم لا تفهم من الشعر ما يقال؟ وهذا يعني أن عسر الفهم، لا يرتبط بالنص، ولا يقتصر عليه دائما، بل قد يكون الخلل في المتلقي الذي يصعب عليه فهم مضمون الرسالة اللغوية ومراميها وأبعادها، لأسباب تتعلق به لا بها.

وأينما مررت في ديوان أبي تمام فستجد أمثلة للصور الشعرية الرائعة التي بناها بناء فنيا محكما ومتقنا، تظهر عليه آثار الصنعة الشعرية الجميلة التي تثير الإعجاب، وتبعث على الدهشة، ويكفي أن نمثل على هذا الذي نقوله بأبيات من قصيدة مشهورة له، يرثي فيها محمد بن حميد الطوسي، يقول فيها:

---

[1] عيار الشعر: 15_16.

كذا فليجلّ الخطبُ وليفدح الأمرُ فليس لعينٍ لم يفضْ ماؤها عـذرُ
توفيت الآمـالُ بعـدَ محمـدٍ وأصبح في شُغْلٍ عن السَّفر السَّفْرُ
وما كان إلا مـال مَـنْ قلّ مالُـهُ وذُخْرا لمن أمسى وليس له ذُخْـرُ
وما كان يدري مجتدي جودِ كفِّـهِ إذا ما اسـتَهَلّتْ أنه خُلقَ العُسْرُ
ألا في سبيل الله من عُطِّلَتْ لـه فِجاجُ سـبيل اللهِ وانثغـر الثَّغْـرُ
فتىً كلمـا فاضَتْ عيـونُ قبيلةٍ دماً ضحكتْ عنه الأحاديثُ والذِّكْرُ
فتى مات بين الطعن والضَّرْبِ ميتةً تقومُ مقام النصـر إذْ فاتَهُ النصـر
وما مات حتى مات مضربُ سيفِهِ من الضَّرْبِ واعتلّتْ عليه القَنا السُّمْرُ
تردّى ثياب الموتِ حُمْراً فما أتـى لها الليلُ إلا وهي من سُـنْدُسٍ خُضْرُ

فأنت ترى في كل بيت من هذه الأبيات، أثر الصنعة المحكمة، في بناء صور شعرية رائعة، لا تسلم قيادها إلا لمتمرس، ولا يكتشف أبعادها الجمالية إلا ناقد حصيف، ومتذوق يعرف أسرار الشعر، ويدرك أغواره وخفاياه.

وأما البحتري فرأى أنه أملح صنعة، وأحسن مذهبا في الكلام، وأن صنعته تتصف بـ :

_ إحكام التصنع.

_ قرب المأخذ.

_ البعد عن الكلفة والمشقة.

فابن رشيق يرى من حيث المبدأ أن كلا الشاعرين أبي تمام والبحتري، من أصحاب الصنعة، إلا أنه يفضل صنعة البحتري على صنعة أبي تمام للأسباب السابقة، والغريب في هذا الحكم أن يجعل ابن رشيق البحتري من شعراء الصنعة، لأن معظم النقاد رأوا أن البحتري إمام أهل الطبع من المحدثين، وحامل لواء الشعر المطبوع، وهذا ما نجده بوضوح كبير عند الآمدي في موازنته بين الطائيين إذ يقول:" وإن كان كثير من الناس قد جعلهما

طبقة _ يعني أبا تمام والبحتري _ وذهب إلى المساواة بينهما وإنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام..... ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة". [1]

فالآمدي يرى أن الشاعرين يقفان على طرفي نقيض، ولكل منهما مذهبه في الشعر، وطريقته في القول، فالأول شاعر صنعة، والثاني شاعر طبع، وهو _ أي الآمدي _ يقيس البحتري بعدد من العراء المطبوعين، فيرى أنه سلك مسلكهم، وذهب مذهبهم، مثل: أشجع السلمي، ومنصور النمري، وأبي يعقوب الخريمي المكفوف، بينما يرى وجد أن أبا تمام يمكن أن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه، إلا أنه" ينحط عن درجة مسلم لسلامة شعر مسلم، وحسن سبكه، وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب، وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته". [2]

والآمدي يلتقي مع ابن رشيق في الموازنة بين أبي تمام ومسلم بن الوليد، فهو يرى أن شعر مسلم أسهل من شعر أبي تمام وأقل تكلفا، غير أنه يرى من جهة أخرى أن كلا الشاعرين أستاذ في مذهب الصنعة، ولا غنى للمبتدئ في طلب التصنيع ومزاولة الكلام عن العودة إلى شعرهما والانتفاع به، على أن مسلما هو الأسبق إلى الصنعة وتكلف البديع، فهو" أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة" والمعروف أن مسلما هو الأسبق زمنيا من أبي تمام، وهو أستاذه في مذهب الصنعة، وقد شبهه ابن رشيق بزهير بن أبي سلمى من القدماء، من حيث التروي وإجادة الصنعة بقوله:" وهو

---

[1] الموازنة: 10_11.

[2] نفسه: 11.

زهير المولدين" مشيرا إلى أن الشعراء المحدثين قبل مسلم، لم يكونوا يعنون بالبديع عنايته، ويهتمون به اهتمامه، ويكثرون منه إكثاره، فهو السابق إلى هذا، والأول الذي اقتدى به أبو تمام ومن جاء بعده من الشعراء المحدثين ممن اهتموا بالتصنيع، وأولعوا بالبديع وفنونه المختلفة.

وشاعر الصنعة الأول من دون منازع ــ برأي ابن رشيق ــ هو عبد الله بن المعتز، فهو الأكمل والأعجب في التصنيع، وصنعته خفية لا تظهر إلا للبصير بدقائق الشعر، ولذلك فهو يفضله على أصحابه من الشعراء، وربما عنى بقوله (أصحابه) شعراء الصنعة من أمثاله، وأرجع سبب هذا التفضيل إلى: كثرة بديعه وتفننه فيه، وغرابة قوافيه وأوزانه.

4_ أوليات استخدام البديع في الشعر:

وبالعودة إلى الأوليات، نجد أن ابن رشيق يرى أن أول من فتق البديع من المحدثين، هو بشار بن برد، وابن هرمة، وبشار برأيه ساقة العرب، وآخر من يستشهد بشعره، وهو لقب يطلق على بعض الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، هم في نظر علماء اللغة آخر من يُحتج بشعرهم، منهم ابن ميادة، ورؤبة بن العجاج وغيرهم.[1]

وذكر ابن رشيق عددا من الشعراء الذين اتبعوا بشارا وابن هرمة في مذهبهما الشعري، من أمثال: العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، وفريقا آخر من الشعراء الذين اقتفوا أثر هؤلاء، من أمثال: أبي تمام، والبحتري، وعبد الله بن المعتز الذي انتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به.

وبتدقيق النظر في كلام ابن رشيق وحديثه عن الأوليات، نجد أنه يميز بين فريقين من الشعراء ممن تعاطوا فن البديع:

الفريق الأول: يمثل أول من فتق البديع من المحدثين، وهما بشار، وابن هرمة، وتبعهما في ذلك عدد من الشعراء.

---

[1] العمدة: 183/1.

والفريق الثاني: يشتمل على أول من تكلف البديع في الشعر، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها ، وهو مسلم بن الوليد وتبعه في هذا عدد من الشعراء، والجامع بين الفريقين الاهتمام بالبديع وبالصنعة، وأما الفارق بينهما فهو أن شعراء الفريق الأول اهتموا بالبديع، فظهر في أشعارهم من غير إسراف أو مبالغة، في حين أن رجالات الفريق الثاني، اهتموا بالبديع فأسرفوا في استخدامه، وأكثروا منه في أشعارهم، فوصل بهم الأمر إلى درجة المغالاة والشطط، بمعنى آخر: نحن أمام فريقين: أولهما طلب البديع فاعتدل في ذلك واقتصد، والآخر طلب البديع فاشتط في ذلك وأسرف.

5_ بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع:

يعقد ابن رشيق موازنة عامة بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع، فيرى أن البيت المصنوع صناعة حسنة من دون كلفة أو تعمّل، يفوق البيت المطبوع الجيد إن كان البيتان في المعنى نفسه، إلا أنه يشترط لذلك شرطا وهو القلة وعدم الكثرة، لأن التصنيع إذا كثر وتوالى في القصيدة الواحدة، خرج على حدود الطبع، ودخل في باب التكلف والتعسف، لأن طباع البشر تأبى ذلك، فالطبع الصحيح لا يمكن أن ينتج قصيدة محكمة، مؤلفة من أبيات كثيرة من دون أن تدخل فيها يد التصنيع، وإذا دخل التصنيع في أبياتها جميعها أو معظمهما، فلا بد أن تبدو الكلفة والمشقة على بناء القصيدة، ويظهر العنت والتعسف في أبياتها، وهذا يعني خروج القصيدة عن حدود الطبع، ودخولها في باب التصنيع الذي يُستحسن مع القلة، ويُستكره مع الكثرة.

وينقل ابن رشيق عن بعضهم رؤية خاصة في إنشاء القصيدة، من حيث الصنعة والطبع فيها، وهي أن الجيد من الشعر المصنوع، يظهر ويتميز من سائر شعر الشاعر، ويغدو معروفا بأعيانه، وضرب على ذلك مثلا شعر أبي تمام، وهذا بخلاف الشاعر المطبوع الذي لا يبين شعره الجيد، لأن شعره متقارب في معظمه، وليس فيه من التفاوت والتباين ما يجعلك تميز الجيد فيه تمييزا واضحا، ومثاله شعر البحتري.

ولعل هذه الرؤية تلتقي إلى حد بعيد مع قول البحتري، موازنا بين شعره وشعر أبي تمام:" جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه" وقد أورد الآمدي في موازنته تعليق صاحب البحتري على هذا بقوله:" فهذا الخبر ــ إن كان صحيحا ــ فهو للبحتري لا عليه، لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديد الاستواء، والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر، وقد اجتمعنا ــ نحن وأنتم ــ على أن أبا تمام يعلو علوا حسنا، وينحط انحطاطا قبيحا، وأن البحتري يعلو بتوسط، ولا يسقط، ومن لا يسقط ولا يسفسف، أفضل ممن يسقط ويسفسف".[1]

فجيد أبي تمام هو شعر محكم الصنعة، ورديئه هو شعر فاسد الصنعة، وهذا يدل على التفاوت الكبير في شعره، والتباين الحاد في نظمه، فهنالك الجيد المتميز، وهنالك الرديء الفاسد، وهذه آفة التصنيع، وآفة المبالغة في طلب الصنعة، في حين أن شعر البحتري متقارب لا تجد فيه تباينا ملحوظا، أو تفاوتا واضحا، بل يكاد يتصف بالاعتدال والاستواء في معظمه، ولهذا فإن الجيد في شعره، لا يصل إلى الجيد في شعر أبي تمام، لأنه جيد غلب عليه الطبع، ولا أثر للصنعة فيه، في حين أن الرديء من شعره هو أفضل من الرديء في شعر أبي تمام، لأنه رديء لم تفسده المبالغة في الصنعة.

6_ الصنعة وتنقيح الشعر:

يشير ابن رشيق إلى ما كان يفعله بعض الشعراء من تنقيح أشعارهم وتهذيبها، ممن سُموا (عبيد الشعر) وذكر منهم: زهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، وطفيل الغنوي وغيرهم، ممن كانوا ينفقون الوقت والجهد في التنقيح والتحكيك وإعادة النظر في القصيدة المرة تلو المرة قبل إصدارها للناس، ولاشك في أن مثل هذا الصنيع له علاقة وثيقة بالصنعة، لا بل إنه وجه من وجوه الصنعة، وشكل من أشكالها التي كانت موجودة في

[1] الموازنة: 15.

العصر الجاهلي، واستمرت في العصور التالية، وقد تحدث عن هذا الأمر غير ناقد، فالجاحظ يقول:

" ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مفلقا". [1]

فتنقيح الشعر هو أن يعيد الشاعر النظر في قصيدته، بعد أن يفرغ من نظمها بعين الناقد الفاحص، والقارئ المدقق، فيغير فيها ما يحتاج إلى تغيير، ويعدل ما يراه قابلا للتعديل، ويحذف ما ينبغي حذفه، ويضيف ما يرى ضرورة لإضافته، ويقدم ويؤخر ونحو ذلك حتى تستوي القصيدة من وجهة نظر صاحبها، فيخرجها للناس مكتملة ناضجة، وقد يستغرق هذا العمل زمنا ليس بالقصير، فزهير بن أبي سلمى كان لا يصدر قصيدته إلا بعد مرور حول كامل على إنشائها، كل ذلك في سبيل توخي تمام الصنعة، واكتمال الإبداع الفني للقصيدة، ومن هنا فقد سميت قصائده بالحوليات، وله في هذا الصنيع شركاء ونظراء، وفي هذا المذهب تلاميذ ورواد، فابنه كعب، والحطيئة وسواهما، من الشعراء الذين ينتمون إلى هذه المدرسة، التي سماها الدكتور طه حسين "المدرسة الأوسية" نسبة إلى مؤسسها أوس بن حجر أستاذ زهير.

وينقل الجاحظ في موضع آخر عن الحطيئة والأصمعي رأيهما في شعر الصنعة، ثم يعطي رأيه في هذا الشعر مبينا أن شعراء الصنعة، اختطوا طريقا في عمل الشعر، يختلف اختلافا بيّنا عن الطريق الذي اتبعه الشعراء المطبوعون، يقول:

---

[1] البيان والتبيين: 2/9.

" قال الحطيئة: خير الشعر الحولي المحكك، وقال الأصمعي: زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني رهوا، وتنثال الألفاظ عليهم انثيالا". [1] وقد عدّ ابن قتيبة عمل زهير وأضرابه نوعا من التكلف عندما قال:" ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة". [2]

6_1_ تنقيح الشعر مرحلة مهمة من مراحل الإبداع الشعري، وإنتاج القصيدة:

إن تنقيح الشعر وتهذيبه مرحلة مهمة من مراحل الإبداع الشعري، وإنتاج القصيدة، ولا بد للشاعر من أن النظر في قصيدته بعد أن يفرغ من إنشائها بشيء من التدقيق والتأمل وإعادة النظر، وقد تحدث بعض النقاد عن آلية عمل الشعر، وطرائق الشعراء في صناعة القصيدة، يقول ابن طباطبا:

" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس 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 جامعا لما تشتت منها". [3]

---

[1] البيان والتبيين: 13/2.

[2] الشعر والشعراء: 78/1.

[3] عيار الشعر: 7_8.

وبعد هذا يصل الشاعر إلى مرحلة التنقيح والتهذيب، وهي المرحلة الأخيرة في إبداع القصيدة، ومن ثم يصدرها لجمهور المتلقين، يقول:" ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية.

وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، 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 كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدّيه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه". [1]

وفي هذا الذي يقوله ابن طباطبا إشارة مهمة إلى مسألة التداخل ما بين الطبع والصنعة، فإنتاج القصيدة في مراحل إنشائها الأولى يدخل في باب الطبع، في حين أن إعادة النظر فيها فيما بعد، يدخل في باب الصنعة، وحينها يغدو الشاعر كالنساج الحاذق، الذي يدقق النظر فيما يصنعه، ليخرجه بأحلى صورة، ويصدره بأجمل هيئة.

[1] عيار الشعر: 8.

المبحث السابع

أثر البديع في النقد

النص:

"ومن حسن الاتباع اتباعي ابن الرومي في قوله[1]:

سدّ السَّدادُ فمي عما يريبُكُمُ ... لكنْ فمُ الحال مني غيرُ مسدود

فإني اتبعته في هذا المعنى فقلت:

هبني سكتُّ، أما لسان ضرورتي ... أهجى لكل مقصّر عن منطقي[2]

فإن بيت ابن الرومي وقع فيه من المحاسن أربعة عشر ضرباً، وهي: التجنيس في قوله: "سد السداد"، والتفسير في قوله: "عما يريبكم"، والاستدراك في قوله "لكن"، وما بعدها، والاستعارة في قوله: "فم الحال"، والتصدير فيما بين القافية وأول البيت، والتمثيل، فإن البيت خرج مخرج المثل، والمساواة لأن لفظ البيت طبق معناه، والائتلاف، لأن كل لفظة من مفردات ألفاظه لا يصلح مكانها غيرها، والإرداف في قوله "لكن فم الحال"، العجز كله، فإنه أراد أن يقول: سوء حالي ينطق بذمكم، فعبر عن المعنى بلفظ هو ردفه حيث قال: "لكن فم الحال مني غير مسدود"، فراراً من التصريح بالذم، والافتنان لأنه أشار إلى فن الفخر بوصف نفسه بالسداد، والبيت من فن العتاب، والتعليق لأن فن الفخر متعلق بفن العتاب، والإدماج لأن الإشارة فيه مندمجة في التفسير، في قوله: "عما يريبكم"، لأن كل ما يريب لو عدد بلفظه الموضوع له، لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة، والتعطف في ذكر الفم في صدر البيت مع ذكره في عجزه، والتهذيب لمجيء جملة

([1]) البيت في ديوانه: 610/2.

([2]) تحرير التحبير: 483، وهكذا وردت نهاية البيت في المتن (عن منطقي)، والصواب (من منطقي)، لاستقامة المعنى من جهة، ولورودها بعد ذلك في أثناء الموازنة من جهة أخرى.

صدره على ترتيب الوضع اللغوي البليغ، من تقديم الفعل على الفاعل، وتقديم الفاعل على المفعول، وتقديم المفعول الذي تعدى الفعل بنفسه إليه، على الفعل الذي تعدى إليه بالحرف، وكذلك رتب العجز من تقديم
حرف الاستدراك على الجملة الابتدائية، وتقديم المبتدأ على الخبر.

واتفق في بيتي سبعة عشر ضرباً من البديع، وهي: المطابقة في السكوت والنطق، واستعارة اللسان للضرورة، والمبالغة في قولي "أهجى"، والتكميل في قولي "لكل مقصر"، والتفسير في قولي "من منطقي"، والتمكين من أجل أن القافية مستقرة في مكانها، والمساواة في كون لفظ البيت طبق معناه، والانتلاف في أن كل لفظة لا يقوم غيرها مقامها، والإيجاز في تفاصيل البيت وجملته، بالنسبة إلى البيت الذي قبله، فإن قولي "هبني سكت"، أوجز من قول ابن الرومي "سد السداد فمي"، لأن ملخص كلامي "سكت"، وملخص كلامه "سد فمي"، وقولي "لسان ضرورتي" أوجز من قوله "فم الحالي مني"، وقولي "أهجى"، أوجز من قوله "غير مسدود"، فهذا إيجاز تفاصيل البيت، وأما إيجاز جملته، فلأن حروف بيتي اثنان وأربعون حرفاً، وبيت ابن الرومي خمسة وأربعون حرفاً، مع أنهما قد استويا في عدة المتحركات، إذ كل بيت منهما سبعة وعشرون متحركاً، والانسجام بالنسبة، لأن بيتي جاء عرياً عن الكلفة بخلاف بيته، والإيضاح لأن المعنى المراد في ألفاظ بيتي أشد وضوحاً من معناه، فإن بيتي لا يفتقر في دلالته على معناه لشيء مقدر، بخلاف بيته، ومفردات ألفاظي أشد وضوحاً لمعانيها من مفردات بيته، لأن قولي "أهجى" أدل على معنى الهجاء بظاهره من قوله "عما يريبكم"، وكلا البيتين، المراد به التهديد بصريح الهجاء نطقاً دون هيئة، وفي قولي "هبني سكت" إشارة إلى أنني لا أسكت، ثم قلت على حكم التنزل الجدلي: وهبني سكت، أيسكت لسان ضرورتي؟ وفي قول ابن الرومي "سد السداد فمي عما يريبكم" إسجال على نفسه بالسكوت عن هجومهم، وهذا غير مراده الذي أراده من التهديد، وإذا وضح معنى الكلام هذا

الوضوح، في لفظ قد انتخبت مفرداته، وحسن تركيبه، وسهل فهمه، كان موصوفاً بحسن البيان دون غيره، ومنعوتاً بالتهذيب دون سواه، وإذا استوى البيتان في المعنى، وكان أحدهما أخصر وزناً، وأبلغ معنى، وكانت محاسنه أكثر، وعري مما وقع في أخيه من العيوب كان قائله موصوفاً بحسن الاتباع، وبيتي كذلك، ولاسيما قد وقع فيه مع هذا الإبداع، وهو تضمن كل لفظة بديعاً أو بديعين، مثل تضمن "هبني سكت" الترشيح للاستعارة التي في "لسان ضرورتي"، وفيها بعدها الضرب الجدلي، الذي سماه أهل الصناعة المذهب الكلامي، وفي الضرب تفسير وتمكين، وفي جملة البيت ما تقدم، فحصل في البيت سبعة عشر ضرباً من البديع، قد تقدم ذكرها مفصلة، وسياقها جملة: المطابقة، المذهب الكلامي، الترشيح، الاستعارة، المبالغة، التكميل، التفسير، التمكين، المساواة، الائتلاف، الإيجاز، الإيضاح، حسن البيان، الإبداع، التهذيب، الانسجام، حسن الاتباع، ففضل بيتي بيت ابن الرومي بثلاثة أضرب من البديع، وخلوه من العيب الذي بسببه امتنع به أن يوصف بالانسجام".[1]

قراءة النص:

أولاً: يعد هذا النص مثالا واضحا لبيان أثر البديع في دراسة النصوص الشعرية، فجل الملاحظات النقدية التي نراها فيه اعتمدت على الفنون البديعية المختلفة، والتي سنفصل القول فيها وفي بيانها بعد قليل، ولكن من المفيد قبلا أن نرجع إلى الوراء قليلا لكي نبين مدى عناية النقاد بالبديع، واهتمامهم به في درس النصوص، وبيان ملامح الجمال فيها.

فالبديع هو واحد من علوم ثلاثة تشكل بمجموعها ما يعرف بعلم البلاغة، وهي: البديع والبيان والمعاني، ولكن هذه التصنيفات لم تكن معروفة سابقا، ولم يكن النقاد والبلاغيون يميزون فيما بينها، ولم يأت هذا التمييز إلا متأخرا، ولعل السكاكي (626هـ) في القرن السابع الهجري هو الذي فصل بين هذه العلوم في كتابه (مفتاح العلوم) ومن

[1] تحرير التحبير:483_486.

هنا فإن الحديث عن البديع قبل هذا التاريخ لم يكن يقتصر على ما عرف بالفنون البديعية اللفظية والمعنوية فقط، بل كان يعني ما يندرج تحت علم البلاغة عموما دون تمييز أو تحديد، وهذا ما يتضح في كتابات النقاد والبلاغيين منذ بديع عبد الله بن المعتز في القرن الرابع الهجري، والذي يمكن أن نقول عنه بكثير من الاطمئنان، إنه أول من نبه على أثر البديع بمفهومه الواسع في كلام العرب، وتراثهم القولي، في كتابه الذي وسمه بـ (البديع) وأراد من خلاله أن يثبت أن البديع في كلام العرب ليس من اختراع المحدثين أو ابتداعهم، فهو موجود في كلامهم منذ

العصر الجاهلي، يقول:" وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع" [1] وجل ما فعله المحدثون هو الإفراط في استخدام البديع، والولوع به في أشعارهم، وحتى يثبت ذلك أتى بالأمثلة من القرآن الكريم، والحديث النبوي، والشعر الجاهلي، وشعر صدر الإسلام، يقول:" قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأسعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليُعلَم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه". [2]

ثم نبه إلى إسراف أبي تمام في استخدام البديع، والإكثار منه في شعره كثرة لافتة للنظر، فأحسن في ذلك وأساء" ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة،

---

[1] البديع: 3.

[2] نفسه: 1.

وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل" .[1] كما أشار إلى أنه أول من جمع فنون البديع بقوله:" وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد".[2]

وقد كان إكثار أبي تمام، وقبله مسلم بن الوليد، من استخدام الفنون البديعية والإفراط في ذلك، سبة لحقت بأشعارهما عند كثير من النقاد، كما دفع بعضهم لكي يصف أشعارهم بالتصنع تارة، والتكلف تارة أخرى، وقارن النقاد كذلك بين استخدام القدماء والمحدثين للبديع، فوجدوا أن القدماء استخدموا البديع عفوا من غير تكلف أو عنت أو مكابدة، ومن دون قصد أو تعمد، فأتى لطيفا ظريفا خفيفا مطبوعا، في حين أن المحدثين أفرطوا في استخدامه، وأكثروا منه إكثارا مبالغا فيه، وتعمدوا إيراده في أشعارهم، فكان هدفا وغاية، ولذلك خرجت بعض نماذجه عن حدود الاستحسان، ولقيت من مذمة النقاد واستهجانهم ما لقيت.

واقتصرت فنون البديع عنده على خمسة أبواب هي: **الاستعارة، والجناس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي**، وقد نبه على أن هذا الفن الأخير وجده عند الجاحظ، وهو "باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئا، وهو ينسب إلى التكلف، تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا" .[3] وأتبع هذه الأبواب الخمسة التي رأى أنها تشكل أصول علم البديع بثلاثة عشر فنا بديعيا هي: **الالتفات، واعتراض كلام في كلام لم يتمم الشاعر معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد، والرجوع، وحسن الخروج من معنى إلى معنى، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، وهزل يراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض والكناية،**

---

[1] نفسه.

[2] نفسه: 58.

[3] البديع: 53.

والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، وإعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له، وحسن الابتداءات.

وقد ذكر أن هذه الفنون هي بعض محاسن الكلام والشعر" ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بها حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه" [1] وبهذا يكون جماع ما اخترعه ابن المعتز من الفنون البديعية ثمانية عشر فنا، تلقفها النقاد والبلاغيون بعده، وأخذ كل منهم يضيف ما تحصّل لديه من هذه الفنون، فأضاف قدامة بن جعفر (337هـ) على سبيل المثال تسعة فنون جديدة لا نجدها عند ابن المعتز وهي: الترصيع، والغلو، وصحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والإيغال، ثم زاد أبو هلال العسكري (395هـ) ستة فنون جديدة هي: التشطير، والمحاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف.

واستمر الأمر على هذا المنوال عند النقاد والبلاغيين الآخرين، كابن رشيق القيرواني(456هـ) وأسامة بن منقذ(584هـ) وفخر الدين الرازي(606هـ) وغيرهم من المهتمين بالبديع وفنونه المختلفة، فكان كل واحد منهم يفيد مما وصل إليه غيره، ويضيف ما تحصل لديه، وما استنبطه هو، إلى أن وصل الأمر إلى ابن أبي الإصبع المصري(654هـ) الذي أضاف ثلاثين فنا جديدا إلى العدد الذي كان قد وصل إليه قبله وهو تسعون فنا.

ولم يقف الأمر عند ابن أبي الإصبع، بل استمرت عناية النقاد والبلاغيين بالبديع وفنونه عند معاصريه أو من جاؤوا بعده كضياء الدين بن الأثير (637هـ) في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) وبدر الدين بن مالك (686هـ) في كتابه (المصباح في علوم المعاني والبيان والبديع) وابن معصوم المدني(1120هـ) في كتابه (أنوار الربيع في أنواع البديع) وغيرهم.

---

[1] نفسه: 58.

ثانيا: يعكس النص الذي بين أيدينا عناية ابن أبي الإصبع الكبيرة بالبديع وفنونه المختلفة، واهتمامه الواضح به، ولاسيما في كتابه (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن) وكتابه الآخر الذي اقتصر فيه على ذكر الفنون البديعية في القرآن الكريم، وسماه بهذا الاسم(بديع القرآن) وبنى عليه **نظريته في إعجاز القرآن**، هذه النظرية التي كان البديع لحمتها وسداها، فبيّن أن البديع في القرآن الكريم يفوق غيره مما ورد في كلام البشر، ولهذا كان معجزا وليس كذلك كلام الناس.

وابن أبي الإصبع في نظريته هذه التي أقامها على البديع، ليثبت إعجاز القرآن، يكون قد خالف بعض النقاد والبلاغيين والباحثين في إعجاز القرآن، ممن رأوا أنه لا يمكن الاستدلال على الإعجاز القرآني وإثباته بالاعتماد على ما تضمنه من فنون بديعية، ولاسيما الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) الذي نفى فيه إمكانية الاعتماد على الفنون البديعية للبرهنة على إعجاز القرآن، فهو يقول بعد أن ذكر جملة من الفنون البديعية:" وقد قدر مقدرون أنه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التي نقلناها، وأن ذلك مما يمكن الاستدلال به عليه، وليس ذلك عندنا، لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها، أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها، وذلك كالشعر الذي إذا عرف الإنسان طريقه صحّ منه التعمُّل، وأمكنه نظمه".[1]

ثالثا: إن إمعان النظر في النص السابق، ينتهي بنا إلى الوقوف على بنيته المكونة له، ومن ثم تحديد أهم العناصر التي تضمنها، وهو ما سنبينه فيما يلي:

1_ الموازنة:

بنية النص الأساسية تقوم على الموازنة بين بيتين شعريين، أولهما لابن الرومي وهو الأصل، وثانيهما لابن أبي الإصبع وقد اتبع فيه ابن الرومي في بيته، وهذا يدخل في باب تأثر اللاحق بالسابق، وهو أمر مطلوب ويحسب للشاعر لا عليه، لأنه يدل على اطلاعه

[1] إعجاز القرآن:162.

على الموروث الشعري، وتأثره بالجيد فيه، كما أنه يدخل في باب (حسن الاتباع) الذي هو نوع من أنواع السرقات الشعرية المحمودة لا المذمومة، وقد عرفه بن أبي الإصبع بقوله: " وهو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره، فيحسن اتباعه فيه، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي وجب للمتأخر استحقاق معنى المتقدم".[1]

كما أنه حدد وجوه الزيادات التي تشكل شروط حسن الاتباع، إذ ليس كل من اتبع غيره فقد أحسن، وهذه الشروط هي:[2]

- **اختصار اللفظ.**
- **قصر الوزن.**
- **عذوبة القافية وتمكنها.**
- **تتميم نقص في البيت.**
- **تكميل تمام البيت.**
- **تحليته بحليته من البديع.**

ولا يشترط على الشاعر المتبع أن يستوفي هذه الشروط كلها في شعره حتى يحسن الاتباع، بل يكفيه استيفاء شرط أو أكثر، حتى يكون محسنا في اتباعه، ويخرج من دائرة السرقة المذمومة، يدل على قوله في التعريف:" ....بوجه من وجوه الزيادات".

2_ الفنون البديعية:

عماد النص الذي بين أيدينا الموازنة، وجوهر هذه الموازنة قائم على الفنون البديعية، فقد وجد ابن أبي الإصبع أن في بيت ابن الرومي أربعة عشر ضرباً من البديع هي:

التجنيس، والتفسير، والاستدراك، والاستعارة، والتصدير، والتمثيل، والمساواة، والائتلاف، والإرداف، والافتنان، والتعليق، والإدماج، والتعطف، والتهذيب.

---

[1] تحرير التحبير: 475. وبديع القرآن: 201.

[2] تحرير التحبير: 475.

بينما وجد في بيته سبعة عشر ضرباً بديعياً هي:

المطابقة، والاستعارة، والمبالغة، والتكميل، والتفسير، والتمكين، والمساواة، والائتلاف، والإيجاز، والانسجام، والإيضاح، والإشارة، وحسن البيان، والتهذيب، وحسن الاتباع، والإبداع، والمذهب الكلامي.

وبمقارنة هذه الفنون البديعية في كلا البيتين، يتبين لنا أن خمسة منها مشتركة بينهما هي: التفسير، الاستعارة، المساواة، الائتلاف، والتهذيب، في حين أن الفنون الباقية مختلفة.

كما أن في بيت ابن أبي الإصبع زيادة ثلاثة فنون بديعية عن بيت ابن الرومي، ولهذه الزيادة أثرها في ميزان النقد والمفاضلة، إذ إنها تشكل معيارا من معايير التفوق والتميز، فإذا زاد الشاعر المتبع في فنونه البديعية على الشاعر المتبع، فهذا يعني زيادة في حسن اتباعه وإجادته.

ومن هنا نجد أن **كمّ الفنون البديعية** التي نقع عليها في هذا البيت أو ذاك، يعد واحدا من المقاييس النقدية المهمة في المفاضلة بين الشعر، وهذا يعني فيما يعنيه أن النقاد لم يعودوا يكتفون بالفنون البديعية من حيث الكيف والنوع فقط، بل أخذوا يميلون إلى الاهتمام بالكم الذي يتضمنه الشعر من هذه الفنون البديعية أيضا، ليغدو ذلك واحدا من معاييرهم النقدية المهمة التي يعتمدون عليها في دراستهم للنصوص الشعرية.

3_ عناصر شعرية مختلفة:

ضمن هذه الفنون البديعية جميعاً، يمكننا أن نقع على نقد وتحليل للكثير من العناصر الشعرية في البيتين، مما حفل بهما هذا النص، ومما يعكس أثر البديع في النقد عموما، ويمكن تحديد هذه العناصر الواردة في النص كما يلي:

3_ 1_ المعنى:

الذي رآه ابن أبي الإصبع في كلا البيتين يتصف **بالمساواة**، فهو مساو للفظ المعبر عنه، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص، ثم إنه **مؤتلف مع ألفاظه**، فلا تنافر بينهما، ولكنه في بيته

يتصف **بالوضوح** أكثر من بيت ابن الرومي، لأنه لا يحتاج إلى أي تقدير أو تأويل حتى يفهم، وتعرف دلالته.

3_ 2_ الألفاظ:

وقد وجدها **مساوية لمعانيها** في البيتين، حتى لكأنها قوالب لمعانيها، وهي **مؤتلفة مع معانيها** أيضاً، فلا يقوم غيرها مقامها، إلا أنها في بيته تتصف **بالوضوح**، على أنه لا يعني بوضوح الألفاظ هنا، بعدها عن الإغراب، وأنها ليست وحشية، وغير مستعملة فقط، بل يزيد على ذلك في مطالبته بأن **يؤدي اللفظ معناه في ظاهره دون تأويل، ومتى احتاج إلى تأويل لفهم دلالته، بَعُدَ عن الوضوح قليلاً.**

كذلك فقد رأى أن الألفاظ يجب أن تُنتخب مفرداتها بعناية، لتؤدي المعنى المطلوب بدقة تامة، وهو فعلاً بدقق النظر في مفرداته، وينتخبها انتخاباً متأنياً، وهذا ما يتضح في ألفاظ بيته، ولاسيما في كلمتي "سكت"، و"ضرورتي"، لأنهما تعبران عن حال الشاعر أصدق تعبير، وتعكسان واقعه بشكل دقيق وواضح.

3_ 3_ القافية:

وقد وصفها في بيته **بالتمكين**، من أجل أنها مستقرة في مكانها بينما لم يرها كذلك في بيت ابن الرومي، ولو دققنا النظر في قافية ابن الرومي في بيته، لرأينا أنها متمكنة هي الأخرى في مكانها، يتشوف إليها المعنى بكليته، وينتظرها انتظار المشوق، بل لعلها تكون متمكنة أكثر من قافية ابن أبي الإصبع، إذ لو قرأنا البيت دون القافية، لوجدنا أن الذهن الصحيح يتجه مباشرة إلى الكلمة التي أثبتها في بيته وهي "مسدود"، يساعد في ذلك قوله في أول البيت "سد السداد"، والتي تنبئ بالحالة الشعورية العامة التي تهيمن على الشاعر، وتسيطر على أحاسيسه وانفعالاته، والتي قوامها المنع والحرمان، ولذلك بدأ بها بيته، وأنهاه بها كذلك، وهذا ما لم يتنبه عليه ابن أبي الإصبع في نقده، فهو لم يشر إلى طغيان الفعل "سد" ومشتقاته "السداد" و"مسدود" على بيت ابن

الرومي، من حيث دلالته على حالة الشاعر المتعب، المحروم، الذي لا يجد ما يسد به رمقه، ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يطالب بتغيير ذلك الحال، بسبب الكبت والقهر، واكتفى بالإشارة فقط إلى ما بين "سد" و"السداد" من جناس، وما بين "سد" و"مسدود" من تصدير فقط، فالكلمات الثلاث هذه تعطينا صورة عامة تعكس واقع الشاعر، وحالته النفسية والشعورية التي كانت مسيطرة عليه عند النظم، والتي يمكن تلخيصها بكلمتين اثنتين هما "الفاقة والكبت".

3_ 4_ الاستعارة:

وهي في بيت ابن الرومي في قوله "فم الحال"، وفي بيته حين قال "لسان ضرورتي"، ولكنه لم يشرحهما، أو يوازن بينهما، مفضلاً إحداهما على الأخرى، ويفهم من سلوكه هذا، أن الاستعارة في البيتين متساوية لا تفضل واحدة أخرى، ولو حاولنا الموازنة بين هاتين الاستعارتين لقلنا:

إن ابن الرومي في قوله "فم الحال"، شبه حالته وواقعه بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من صفاته وهو "الفم"، فالاستعارة إذاً مكنية، أما ابن أبي الإصبع فإنه في قوله "لسان ضرورتي"، شبه أيضاً ضرورته وحاجته بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من صفاته، وهو "اللسان" فالاستعارة أيضاً مكنية.

ومن هنا نجد أن الشاعرين تساويا في نوع الاستعارة، ولكن ثمة فروق ضمن كل من هاتين الاستعارتين، تميز إحداهما عن الأخرى، فابن الرومي عبر عن حاجته وواقعه بكلمة "الحال"، بينما عبر ابن أبي الإصبع عن ذلك بكلمة "ضرورة"، وعلى الرغم من أن هذه الكلمة منتخبة بدقة وعناية بالغتين، إلا أن كلمة "الحال"، أشمل منها معنى، وأوسع دلالة، فهي تتضمن كل ما يحتاج إليه الشاعر من أشياء صغيرة أو كبيرة، ضرورية أو غير ضرورية، بينما كلمة "ضرورة" تعبر فقط عن الأشياء التي يحتاج إليها الشاعر حقيقة، حتى يستمر في العيش، كذلك فابن الرومي أضاف كلمة "الحال" إلى كلمة "فم"، بينما

أضاف ابن أبي الإصبع كلمة "الضرورة" إلى كلمة "لسان"، وهنا نجد أيضاً فرقاً في الدلالة بين الاستعارتين، فلفظة "فم" أشمل من لفظة "لسان"، لأن اللسان جزء من الفم، وقد يقال: إن المقصود من الاستعارة عند كلا الشاعرين هو التعبير عن الحاجة، ولذلك فإن ابن أبي الإصبع كان أكثر دقة في ذلك، لأنه استخدم "اللسان"، الذي هو أداة النطق والتعبير، والرد على هذا الكلام هو: صحيح أن ما أراده الشاعران، هو الدلالة على الحاجة والفاقة، ولكن أداة التعبير ليست اللسان فقط، بل هي الفم، لأن اللسان ينطق بمساعدة أعضاء أخرى، تشكل بمجموعها ما يسمى بالفم.

وهكذا يتبين لنا أن الاستعارة، في بيت ابن الرومي أفضل من الاستعارة في بيت ابن أبي الإصبع، ودلالتها أبين وأشمل.

3_5_ التهذيب وحسن البيان:

وهي جماع سمات ثلاثة هي:

_ أن يكون معنى الكلام واضحا.

_ واللفظ منتخبا.

_ والتركيب حسنا وسهل الفهم.

وإذا اقترنت هذه السمات الثلاث بشروط أخرى مثل: اختصار الوزن، وبلاغة المعنى ونحوها، استحق البيت أن يوصف بحسن الاتباع.

3_6_ الإبداع:

وقد عرفه ابن أبي الإصبع بقوله:

" وهو أن تكون مفردات كلمات البيت من الشعر، أو الفصل من النثر، أو الجملة المفيدة، متضمنة بديعا بحيث تأتي في البيت الواحد، والقرينة الواحدة، عدة ضروب من

البديع، بحسب عدد كلماته أو جملته، وربما كان في الكلمة الواحدة المفردة ضربان فصاعدا من البديع، ومتى لم تكن كل كلمة بهذه المثابة فليس بإبداع". [1]

وقد وجد هذا الإبداع متحققا في بيته دون بيت ابن الرومي، في قوله "هبني سكت" الذي رشح للاستعارة التي في قوله "لسان ضرورتي" مما أعطاه تميزا وتفوقا على بيت ابن الرومي في هذا الجانب.

3_7_ إيجاز تفاصيل البيت:

ويعني به إيجاز الألفاظ والجمل والتراكيب، و"إيجاز جملة البيت"، ويعني به عدد الحروف، والمتحرك منها والساكن، وأعتقد هنا أنه لا يمكننا أن نجعل عدد الحروف معياراً من معايير التفضيل بين هذين البيتين، انطلاقاً من كونهما في معنى واحد، لأن المعيار الذي ينبغي أن نقيس به هنا، هو "البحر الواحد"، وليس "المعنى الواحد"، إذ لو كان البيتان من بحر واحد، لجاز لنا أن نفاضل بينهما، تبعاً لعدد أحرفهما، أما أن يكون أحد البيتين ــ وهو بيت ابن الرومي ــ من البحر البسيط ذي التفعيلات الأربع، والثاني ــوهو بيت ابن أبي الإصبع ــ من البحر الكامل، ذي التفعيلات الثلاث، فإن هذا يلغي ــ في رأيي ــ النظر إلى عدد الأحرف، على أنه مما يتفاضل به البيتان، لأنه من الطبيعي جداً، أن يزيد عدد حروف البيت ذي البحر الأطول، على عدد حروف البيت ذي البحر الأقصر.

3_8_ ملاحظات نحوية:

ونقع في سياق الحديث عن الفنون البديعية في النص على بعض الملاحظات النحوية في بيت ابن الرومي من مثل تقديم الفعل "سد" على الفاعل "السداد"، وتقديم هذا الفاعل على المفعول به "فمي"، وتقديم حرف الاستدراك "لكن" على الجملة الابتدائية التي تليه، وهي "فم الحال مني غير مسدود"، وغير ذلك من قضايا نحوية، تثير

---

[1] تحرير التحبير: 611.

الانتباه، وتعكس لنا ضرورة التكامل في دراسة النص، وتناوله من جوانب متعددة، تؤدي في نهاية المطاف إلى محاولة الإحاطة بالنص، وقراءته قراءة موضوعية وشاملة.

4ـ إن ابن أبي الإصبع في هذا النص، وفي نقده لهذين البيتين، والموازنة بينهما، اعتمد على الفنون البديعية، وشكلت هذه الفنون منطلقه للحديث عن الكثير من القضايا والعناصر المكونة لعمود الشعر، إذ إننا وبمقارنة بسيطة بين عناصر هذه الموازنة، وبين أبواب عمود الشعر المعروفة، يمكننا أن نتبين أن الخمسة الأول منها، هي أبواب ثابتة من أبواب عمود الشعر، وهذا يوضح لنا التداخل الكبير بين النقد والبلاغة، وكيف أن الكثير من القضايا النقدية، تحولت إلى البلاغة عامة، وإلى البديع خاصة، وأخذت تدرس على أنها فنون بديعية مستقلة، وبعد أن كانت العرب لا تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة على حد تعبير القاضي الجرجاني، أصبحت تحتفل بهذه العناصر، وتوليها من العناية الشيء الكثير، لأنها غدت ـ إلى جانب عناصر أخرى كثيرة، شكلت بمجموعها ما يسمى بعلم البديع ـ أساساً شاملاً لمكونات الشعر الرئيسية، ومن هنا فإن الموازنة بموجبها، والنقد من خلالها، إنما يعني تناول عناصر الشعر، أو قل أبواب عمود الشعر عند العرب، ويضيف إليه أشياء أخرى كثيرة وجديدة.

Damascus University

المبحث الثامن

النقد التطبيقي

سنتناول في هذا المبحث نصا نقديا من كتاب" دلائل الإعجاز" لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني (403هـ) ليكون نموذجا للنقد التطبيقي في النقد العربي القديم، ولنتبين طرائق النقاد العرب في دراسة النصوص الأدبية، ونقف على مناهجهم التي كانوا يتبعونها في نقدهم، ومن ثم تحديد السمات العامة لهذا النقد، وخصائصه المختلفة.

النص:

" **وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس**، ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد أبدع في طرق الشعر أمورا اتبع فيها، من ذكر الديار والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه، والتشبيه الذي أحدثه، والمليح الذي تجد في شعره، والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه، من صناعة وطبع، وسلاسة وعفو، ومتانة ورقة، وأسباب تحمد، وأمور تؤثر وتمدح، **وقد ترى الأدباء أولاً يوازنون بشعره فلانا وفلانا**، ويضمون أشعارهم إلى أشعاره، حتى ربما وازنوا بين شعر من لقيناه، وبين شعره في أشياء لطيفة، وأمور بديعة، وربما فضلوهم عليه، أو سووا بينهم وبينه، أو قربوا موضع تقدمه عليهم، وبزوه بين أيديهم.

ولما اختاروا قصيدته في السبعيات، أضافوا إليها أمثالها، وقرنوا بها نظائرها، ثم تراهم يقولون: لفلان لامية مثلها، ثم ترى أنفس الشعراء تتشوق إلى معارضته، وتساويه في طريقته، وربما غبّرت في وجهه في أشياء كثيرة، وتقدمت عليه في أسباب عجيبة.

وإذا جاؤوا إلى **تعداد محاسن شعره**، كان أمرا محصورا، وشيئا معروفا، أنت تجد من ذلك البديع أو أحسن منه في شعر غيره، وتشاهد مثل ذلك البارع في كلام سواه، وتنظر إلى المحدثين كيف توغلوا إلى حيازة المحاسن، منهم من جمع رصانة الكلام إلى سلاسته، ومتانته إلى عذوبته، والإصابة في معناه إلى تحسين بهجته، حتى إن منهم من قصر عنه في

بعض، وإن وقف دونه في حال، سبقه في أحوال، وإن تشبه به في أمر، ساواه في أمور، لأن الجنس الذي يرمون إليه، والغرض الذي يتواردون عليه، هو مما للآدمي فيه مجال، وللبشري فيه مثال، فكل يضرب فيه بسهم، ويفوز فيه بقدح، ثم قد تتفاوت السهام تفاوتا، وتتباين تباينا، وقد تتقارب تقاربا، على حسب مشاركتهم في الصنائع، ومساهمتهم في الحرف.

ونظم القرآن جنس متميز، وأسلوب متخصص، وقبيلٌ عن النظير متخلص، فإذا شئت أن تعرف عظم شأنه، فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لامرئ القيس في أجود أشعاره، وما نبين لك من عواره على التفصيل، وذلك قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فحَوْملِ
فتوضح فالمقراةِ لم يعْفُ رسمُها لما نسجَتْها من جنوبٍ وشَمْأل

الذين يتعصبون له ويدعون محاسن الشعر، يقولون: **هذا من البديع**، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر العهد والمنزل والحبيب، وتوجع واستوجع، كله في بيت، ونحو ذلك.

وإنما بينا هذا لئلا يقع لك ذهابُنا عن مواضع المحاسن ــ إن كانت ــ ولا غفلتُنا عن مواضع الصناعة إن وجدت.

تأمل ــ أرشدك الله ــ وانظر ــ هداك الله ــ :**أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعرا، ولا تقدم به صانعا، وفي لفظه ومعناه خلل:**

فأول ذلك: أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه، ويرق لصديقه في شدة برحائه، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال.

فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضا عاشقا، صح الكلام من وجه، وفسد المعنى من وجه آخر، لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه، والتواجد معه فيه.

ثم في البيتين ما لا يفيد من ذكر هذه المواضع، وتسمية هذه الأماكن من (الدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة، وسقط اللوى) وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف بعض هذا، وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضربا من العي.

ثم إن في قوله:" لم يعف رسمها" ذكر الأصمعي من محاسنه أنه باق فنحن نحزن على مشاهدته، فلو عفا لاسترحنا، وهذا بأن يكون من مساويه أولى، لأنه إن كان صادق الود، فلا يزيده عفاء الرسوم إلا جدة عهد، وشدة وجد، وإنما فزع الأصمعي إلى إفادته هذه الفائدة، خشية أن يعاب عليه فيقال: أي فائدة لأن يعرفنا أنه لم يعف رسم منازل حبيبه؟ وأي معنى لهذا الحشو؟ فذكر ما يمكن أن يذكر، ولكن لم يخلصه بانتصاره له من الخلل.

ثم في هذه الكلمة خلل اخر، لأنه عقّب البيت بأن قال:

فهل عند رسم دارس من معول

فذكر أبو عبيدة: أنه رجع فأكذب نفسه كما قال زهير:

قِفْ بالديار التي لم يعْفُها القدم بلى، وغيّرها الأرواحُ والديَمُ

وقال غيره: أراد بالبيت الأول أنه لم ينطمس أثره كله، وبالثاني أنه ذهب بعضه، حتى لا يتناقض الكلامان، وليس في هذا انتصار، لأن معنى(عفا) و(درس) واحد، فإذا قال: "لم يعف رسمها" ثم قال "قد عفا" فهو تناقض لا محالة.

واعتذار أبي عبيدة أقرب لو صح، ولكن لم يرد هذا القول مورد الاستدراك كما قال زهير، فهو إلى الخلل أقرب.

وقوله" لما نسجتها" كان ينبغي أن يقول:" لما نسجها" ولكنه تعسف فجعل "ما" في تأويل تأنيث، لأنها في معنى الريح، **والأولى التذكير دون التأنيث**، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف.

وقوله" لم يعف رسمها" كان الأولى أن يقول:" لم يعف رسمه" لأنه ذكّر المنزل، فإن كان ردّ ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التي المنزل واقع بينها، فذلك خلل، لأنه إنما يريد صفة المنزل الذي نزله حبيبه بعقانه، أو بأنه لم يعف دون ما جاوره، وإن أراد بالمنزل الدار حتى أنث، فذلك أيضا خلل، ولو سلم من هذا كله ومما نكره ذكره كراهية التطويل، لم نشك في أن شعر أهل زماننا لا يقصر عن البيتين، بل يزيد عليهما ويفضُلُهما.

ثم قال:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم ... يقولون لا تهلِك أسىً وتجمّل

وإن شفائي عبرةٌ مُهراقةٌ ... فهل عند رسْمٍ دارسٍ من مُعوّل

وليس في البيتين أيضا معنى بديع، ولا لفظ حسن كالأولين، والبيت الأول منهما متعلق بقوله:" قفا نبك" فكأنه قال: قفا وقوف صحبي بها علي مطيهم، أو: قفا حال وقوف صحبي. وقوله "بها" متأخر في المعنى وإن تقدم في اللفظ، ففي ذلك تكلف وخروج عن اعتدال الكلام.

والبيت الثاني مختل من جهة أنه قد جعل الدمع في اعتقاده شافيا كافيا، فما حاجته بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى، وتحمل ومعول عند الرسوم؟ ولو أراد أن يحسن الكلام لوجب أن يدل على أن الدمع لا يشفيه لشدة ما به من الحزن، ثم يسائل: هل عند الربع من حيلة أخرى؟

وقوله:

كدأْبِكَ من أمّ الحويرثِ قبلَها ... وجـــارتِها أمّ الرباب بمأْســـلِ

إذا قامتا تضوّعَ المسكُ منهما ... نسيمَ الصّبا جاءت بريّا القَرنْفُلِ

أنت لا تشك في أن **البيت الأول قليل الفائدة، ليس له مع ذلك بهجة**، فقد يكون الكلام مصنوع اللفظ، وإن كان منزوع المعنى.

وأما البيت الثاني **فوجه التكلف فيه** قوله:

إذا قامتا تضوع المسك منهما

ولو أراد أن يجود أفاد أن بهما طيبا على كل حال، فأما في حال القيام فقط، فذلك تقصير، ثم فيه خلل آخر، لأنه بعد أن شبه عرفها بالمسك، شبه ذلك بنسيم القرنفل، وذِكر ذلك بعد ذكر المسك نقص، وقوله:" نسيم الصبا" في تقدير المنقطع عن المصراع الأول، لم يصله به وَصْلَ مثله.

وقوله:

ففاضتْ دموعُ العين مني صَبابةً على النَّحر حتى بَلَّ دمعيَ مُحْمَلي

ألا ربَّ يومٍ لكَ منهنّ صـــالحٍ ولاســـــيما يـــومٍ بدارةِ جُلجلِ

قوله:" ففاضت دموع العين" ثم استعانته بقوله:" مني" استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو **حشو غير مليح ولا بديع**.

وقوله:" على النحر" حشو آخر، لأن قوله:" بل دمعي محملي" يغني عنه، ويدل عليه، وليس بحشو حسن، ثم قوله:" حتى بل محملي" إعادة ذكر الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله.

ثم تقديره أنه قد أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم، ويشبه أن يكون غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يبعد أن يبل المحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض أو على الذيل، وإن بله فلقلته وأنه لا يقطر، **وأنت تجد في شعر الخبزرزي ما هو أحسن من هذا البيت وأمتن وأعجب**.

والبيت الثاني خال من المحاسن والبديع، خاوٍ من المعنى، وليس له لفظ يروق، ولا معنى يروع، من طباع السوقة، فلا يرعك تمويله باسم موضع غريب.

وقال:

ويومَ عقرتُ للعَذارى مطيّتي ... فيا عجباً من رحلِها المتحمَّل

فظلّ العذارى يرتمينَ بلحمِها ... وشحمٍ كهُدّابِ الدِّمقُسِ المفتَّل

تقديره: اذكر يوم عقرت مطيتي، أو يرده على قوله:" يوم بدارة جلجل" **وليس في المصراع من هذا البيت إلا سفاهته!** قال بعض الأدباء: قوله:" يا عجبا" يعجّبهم من سفهه في شبابه من نحره لهن، وإنما أراد أن لا يكون الكلام من هذا المصراع منقطعا عن الأول، وأن يكون الكلام ملائما له، وهذا الذي ذكره بعيد، وهو منقطع عن الأول، وظاهره أنه يتعجب من تحمل العذارى رحله، وليس في هذا تعجب كبير، ولا في نحر الناقة لهن تعجب، وإن كان يعني به أنهن حملن رحله، وأن بعضهن حمله، فعبر عن نفسه برحله، فهذا قليلا يشبه أن يكون عجبا، لكن الكلام لا يدل عليه، ويتجافى عنه. **ولو سلم البيت من العيب لم يكن فيه شيء غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته، مع قلة معناه، وتقارب أمره، ومشاكلته طبع المتأخرين من أهل زماننا.**

وإلى هذا الموضع لم يمر له بيت رائع، وكلام رائق، وأما البيت الثاني فيعدونه حسنا، ويعدون التشبيه مليحا واقعا، وفيه شيء: وذلك أنه عرّف اللحم ونكّر الشحم، فلا يعلم أنه وصف شحمها، وذكر تشبيه أحدهما بشيء واقع للعامة، ويجري على ألسنتهم، وعجز عن تشبيه القسمة الأولى فمرت مرسلة، وهذا نقص في الصنعة، وعجز عن إعطاء الكلام حقه.

وفيه شيء آخر من جهة المعنى وهو: أنه وصف طعامه الذي أطعم من أضاف بالجودة، وهذا قد يعاب، وقد يقال: إن العرب قد تفتخر بذلك ولا يرونه عيبا، وإنما الفرس هم الذين يرون هذا عيبا شنيعا.

وأما تشبيه الشحم بالدمقس، فشيء يقع للعامة ويجري على ألسنتهم، فليس بشيء قد سبق إليه، وإنما زاد "المفتل" للقافية، وهذا مفيد، ومع ذلك فلست أعلم العامة تذكر هذه الزيادة، ولم يعدّ أهل الصنعة ذلك من البديع، ورأوه قريبا.

وفيه شيء آخر من جهة المعنى وهو: أن تبجحه بما أطعم للأحباب مذموم، وإن سوغ التبجح بما أطعم للأضياف، إلا أن يورد الكلام مورد المجون، وعلى طريق أبي نواس في المزاح والمداعبة.

وقوله:

ويوم دخلتُ الخِدْر خدر عُنيزةٍ فقالتْ: لكَ الويلاتُ إنكَ مُرْجِلي

تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً: عقرْتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ

قوله:" دخلت الخدر خدر عنيزة" **ذكره تكريرا لإقامة الوزن، لا فائدة فيه، ولا ملاحة له ولا رونق**، وقوله في المصراع الأخير من هذا البيت:" فقالت لك الويلات إنك مرجلي" **كلام مؤنث من كلام النساء**، نقله من جهته إلى شعره، وليس فيه غير هذا، وتكريره بعد ذلك:" تقول وقد مال الغبيط" يعني قتب الهودج، بعد قوله:" فقالت لك الويلات إنك مرجلي" لا فائدة فيه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كاف، وهو في النظم قبيح، لأنه ذكر مرة "فقالت" ومرة "تقول" في معنى واحد، وفصل خفيف، وفي مصراع الثاني أيضا تأنيث من كلامهن.

وذكر أبو عبيدة أنه قال:" عقرت بعيري" ولم يقل ناقتي، لأنهم يحملون النساء على ذكور الإبل لأنها أقوى، وفي ذلك نظر، لأن الأظهر أن البعير اسم للذكر والأنثى، واحتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن.

وقوله:

فقلتُ لها: سيري وأرْخي زمامهُ ولا تُبْعديني مِن جنالِكِ المعلّلِ

فمثلِكِ حُبلى قد طرقْتُ ومُرضِعٍ فألْهيتُها عن ذي تمائِمَ مُحوِلِ

البيت الأول **قريب النسج، ليس له معنى بديع، ولا لفظ شريف، كأنه من عبارات المنحطين في الصنعة**، وقوله:" فمثلك حبلى قد طرقت" عابه عليه أهل العربية، ومعناه عندهم حتى يستقيم الكلام: فرب مثلك حبلى قد طرقت، وتقديره أنه زير نساء، وأنه يفسدهن ويلهيهن عن حبلهن ورضاعهن، لأن الحبلى والمرضعة أبعد من الغزل، وطلب الرجال.

والبيت الثاني في الاعتذار والاستهتار والتهيام، وغير منتظم مع المعنى الذي قدمه في البيت الأول، لأن تقديره: لا تبعديني عن نفسك فإني أغلب النساء، وأخدعهن عن رأيهن، وأفسدهن بالتغازل، وكونه مفسدة لمن لا يوجب له وصلهن وترك إبعادهن إياه، بل يوجب هجره والاستخفاف به، لسخفه ودخوله كل مدخل فاحش، وركوبه كل مركب فاسد، **وفيه من الفحش والتفحش ما يستنكف الكريم من مثله، ويأنف من ذكره.**

وقوله:

إذا ما بكى من خلفها انصرفَتْ له ... بشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحوَّلِ

ويومـاً على ظهرِ الكثيبِ تعذَّرتْ ... عليّ وآلتْ حَلْـفَةً لم تَحَلَّلِ

فالبيت الأول غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد، إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت، **وهو لو صدق لكان قبيحا، فكيف ويجوز أن يكون كاذبا؟!** ثم ليس في البيت لفظ بديع، ولا معنى حسن، وهذا البيت متصل بالبيت الذي قبله، من ذكر المرضع التي لها ولد محول.

فأما البيت الثاني وهو قوله:" ويوما" يتعجب منه بأنها تشددت وتعسرت عليه وحلفت عليه، فهو كلام رديء النسج، لا فائدة لذكره لنا أن حبيبته تمنعت عليه يوما بموضع يسميه ويصفه، **وأنت تجد في شعر المحدثين من هذا الجنس ما يذوب معه**

اللب، وتطرب عليه النفس، وهذا مما تستنكره النفس، ويشمئز منه القلب، وليس فيه شيء من الإحسان والحسن.

وقوله:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي
أغـــرك مني أن حبك قاتلي وأنـــك مهما تأمري القلب يفعل

فالبيت الأول فيه ركاكة جدا، وتأنيث ورقة، ولكن فيها تخنيث، ولعل قائلا أن يقول: إن كلام النساء بما يلائمهن من الطبع أوقع وأغزل، وليس كذلك لأنك تجد الشعراء في الشعر المؤنث لم يعدلوا عن رصانة قولهم، والمصراع الثاني منقطع عن الأول لا يلائمه ولا يوافقه، وهذا يبين لك إذا عرضت معه البيت الذي تقدمه، وكيف ينكر عليها تدللها والمتغزّل يطرب على دلال الحبيب وتدلله.

والبيت الثاني قد عيب عليه لأنه قد أخبر أن من سبيلها أن لا تغتر بما يريها من أن حبها يقتله، وأنها تملك قلبه فما أمرته فعله، والمحب إذا أخبر عن مثل هذا صدق.

وإن كان المعنى غير هذا الذي عيب عليه، وإنما ذهب مذهبا آخر وهو: أنه أراد أن يظهر التجلد فهذا خلاف ما أظهر من نفسه فيما تقدم من الأبيات، من الحب والبكاء على الأحبة، فقد دخل في وجه آخر من المناقضة والإحاطة في الكلام، ثم قوله:" تأمري القلب يفعل" معناه تأمرني، والقلب لا يؤمر، والاستعارة في ذلك غير واقعة ولا حسنة.

---

[1] يعني قول امرئ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

وكان قد ذكر قبل هذا البيت ثلاثة أبيات أخرى، وعلق بطريقة مماثلة لما كنا قد ذكرناه، ولهذا رأينا أن نتجاوزها خشية التطويل.

.....وإنما يكفي أن نبين أن ما سبق من كلامه إلى هذا البيت ، مما لا يمكن أن يقال إنه يتقدم فيه أحدا من المتأخرين، فضلا عن المتقدمين، وإنما قدم في شعره لأبيات قد برع فيها، وبان حذقه بها.

وإنما أنكرنا أن يكون شعره متناسبا في الجودة، ومتشابها في صحة المعنى واللفظ، وقلنا: إنه يتصرف بين وحشي غريب مستنكر، وعربية كالمهمل مستكرهة، وبين كلام سليم متوسط، وبين عامي سوقي في اللفظ والمعنى، وبين حكمة حسنة، وبين سخف مستشنع، ولهذا قال الله عز اسمه:" ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا ".

..... وقوله:

إذا ما الثُّريّا في السماء تعرّضتْ تعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصَّل

قد أنكر عليه قوم قوله:" إذا ما الثريا في السماء تعرضت" وقالوا: الثريا لا تتعرض، حتى قال بعضهم: سمى الثريا وإنما الجوزاء، لأنها تعرض، والعرب تفعل ذلك، كما قال زهير:" كأحمر عاد" وإنما هو أحمر ثمود.

وقال بعضهم في تصحيح قوله، إنما تعرض أول ما تطلع، وحين تغرب، كما أن الوشاح إذا طُرح يلقاك بعُرضه، وهو ناحيته، وهذا كقول الشاعر:

تعرّضتْ لي بمجاز خالّ تعرُّضَ المهرةِ في الطِّوَل

يقول: تريك عرضها وهي في الرسن.

وقال أبو عمرو: يعني إذا أخذت الثريا في وسط السماء، كما يأخذ الوشاح وسط المرأة.

والأشبه عندنا أن البيت غير معيب من حيث عابوه به، وأنه من محاسن هذه القصيدة، ولولا أبيات عدة فيه لقابله ما شئت من شعر غيره، ولكن لم يأت فيه بما يفوت الشأو، ويستولي على الأمد.

أنت تعلم أنه ليس للمتقدمين ولا للمتأخرين في وصف شيء من النجوم، مثل ما في وصف الثريا، وكل قد أبدع فيه وأحسن، فإما أن يكون قد عارضه، أو زاد عليه، فمن ذلك قول ذي الرمة:

وردْتُ اعتِسافاً والثريا كأنها على قمة الرأس ابنُ ماءٍ محلّقُ

ومن ذلك قول ابن المعتز:

وترى الثريا في السماء كأنها بيضاتِ أُدْحِيٍّ يلُحْنَ بفدْفدِ

.....ولابن الطثرية:

إذا ما الثريا في السماء كأنها جُمانٌ وهي من سِلْكِهِ فتبدَّدا

ولو نسخت لك كل ما قالوا من البديع في وصف الثريا، لطال عليك الكتاب، وخرج عن الغرض، وإنما نريد أن نبين لك أن الإبداع في نحو هذا أمر قريب، وليس فيه شيء غريب.

وفي جملة ما نقلناه، ما يزيد على تشبيهه في الحسن، أو يساويه، أو يقاربه، فقد علمت أن ما حلق فيه، وقدر المتعصب له أنه بلغ النهاية فيه، أمر مشترك، وشريعة مورودة، وباب واسع، وطريق مسلوك، وإذا كان هذا بيت القصيدة، ودرة القلادة، وواسطة العقد وهذا محله، فكيف بما تعداه؟!

ثم فيه ضرب من التكلف لأنه قال:" إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح" فقوله:" تعرضت" من الكلام الذي يستغنى عنه، لأنه يشبه أثناء الوشاح بالثريا، سواء كان في وسط السماء، أو عند الطلوع والمغيب، فالتهويل بالتعرض، والتطويل بهذه الألفاظ، لا معنى له.

وفيه: أن الثريا كقطعة من الوشاح المفصل، فلا معنى لقوله "تعرض أثناء الوشاح" وإنما أراد أن يقول: تعرض قطعة من أثناء الوشاح، فلم يستقم له اللفظ، حتى شبه ما هو كالشيء الواحد بالجمع.

..... ولست أطول عليك فتستثقل، ولا أكثر في ذمه فتستوحش، وأكلك الآن إلى جملة من القول، فإن كنت من أهل الصنعة، فطنت واكتفيت وعرفت ما رمينا إليه، واستغنيت، وإن كنت عن الطبقة خارجا، وعن الإتقان بهذا الشأن خاليا، فلا يكفيك البيان، وإن استقرينا جميع شعره، وتتبعنا عامة ألفاظه، ودللنا على ما في كل حرف منه.

اعلم أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة، وأبيات متوسطة، وأبيات ضعيفة مرذولة، وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة، وقد دللنا على المبتذل منها، ولا يشتبه عليك الوحشي المستنكر، الذي يروع السمع، ويهول القلب، ويكد اللسان، ويعبس معناه في وجه كل خاطر، ويكفهر مطلعه على كل متأمل أو ناظر، ولا يقع بمثله التمدح والتفاصح، وهو مجانب لما وضع له أصل الإفهام، ومخالف لما بني عليه التفاهم بالكلام، فيجب أن يسقط عن الغرض المقصود، ويلحق باللغز والإشارات المشتبهة.

فأما الذي زعموا أنه من بديع هذا الشعر، فهو قوله:

ويُضحي فتيتُ المسك فوق فراشها نؤومُ الضُّحى لم تُنتطِقْ عن تفضُّلِ

والمصراع الأخير عندهم بديع، ومعنى ذلك: أنها مترفة منعمة، لها ما يكفيها، ومعنى قوله:" لم تنتطق عن تفضل" يقول: لم تنتطق وهي فُضَلٌ، و"عن" هي بمعنى "بعد" قال أبو عبيدة: لم تنتطق فتعمل، ولكنها تتفضل.

ومما يعدونه من محاسنها:

وليلٍ كموج البحرِ أرخى سُدولَهُ عليّ بأنـــواع الهُموم ليبتـــلي
فقلتُ له لما تمطّـــى بصُـــلبِه وأردفَ أعْجازا وناء بكَلْكَـــلِ
ألَا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِ بصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمثَلِ

وكان بعضهم يعارض هذا بقول النابغة:

كِلِيني لِهَمٍّ يا أُمَيمةُ ناصِبِ ... وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

وصدرٍ أراح الليلُ عازبَ هَمِّهِ ... تضاعفَ فيه الحزنُ من كلّ جانبِ

تقاعَسَ حتى قلت: ليس بمُنْقضٍ ... وليسَ الذي يتلو النجومَ بآيبِ

وقد جرى ذلك بين يدي بعض الخلفاء، فقدمت أبيات امرئ القيس، واستحسنت استعارتها، وقد جعل لليل صدرا يثقل تنحيه، ويبطئ نقضيه، وجعل له أردافا كثيرة، وجعل له صلبا يمتد ويتطاول، ورأوا هذا بخلاف ما يستعيره أبو تمام من الاستعارات الوحشية البعيدة المستنكرة، ورأوا أن الألفاظ جميلة، **واعلم أن هذا صالح جميل، وليس من الباب الذي يقال: إنه متناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول بالتعمل.**

وقد خرّجوا له في البديع قوله:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها ... بمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابـــد هيْكَـــلِ

مكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معـــاً ... كجُلمودِ صخرٍ حطّهُ السيلُ من عَلِ

وقوله:

له أيْطَلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ

فأما قوله:" قيد الأوابد" فهو مليح، ومثله في كلام الشعراء وأهل الفصاحة كثير، والتعمل بمثله ممكن، وأهل زماننا يصنفون نحو هذا تصنيفا، ويؤلفون المحاسن تأليفا، يوشحون به كلامهم، والذين كانوا من قبل لغزارتهم وتمكنهم، لم يكونوا يتصنعون لذلك، وإنما كان يتفق لهم اتفاقا، ويطرد في كلامهم اطرادا.

وأما قوله في وصفه:" مكر مفر" فقد جمع فيه طباقا وتشبيها، وفي سرعة جري الفرس للشعراء ما هو أحسن من وألطف، وكذلك في جمعه بين أربعة وجوه من التشبيه في بيت واحد صنعة، ولكن قد عورض فيه وزوحم عليه، والتوصل إليه يسير، وتطلبه سهل قريب.

... وإنما أردنا أن نبين الجملة التي بيناها، لتعرف أن طريقة الشعر شريعة مورودة، ومنزلة مشهودة، يأخذ منها أصحابها على مقادير أسبابهم، ويتناول منها ذووها على حسب أحوالهم.

وأنت تجد للمتقدم معنى قد طمسه المتأخر بما أبر عليه فيه، وتجد للمتأخر معنى قد أغفله المتقدم، وتجد معنى قد توافدا عليه، وتوافيا إليه، فهما فيه شريكا عنان، وكأنهما فيه رضيعا لبان، والله يؤتي فضله من يشاء.

فأما نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه، ونحن نذكر لك في تفصيل هذا ما تستدل به على الغرض، وتستولي به على الأمد، وتصل به إلى المقصد، وتتصور إعجازه كما تتصور الشمس، وتتيقن تناهي بلاغته كما تتيقن الفجر، وأقرب إليك الغامض، وأسهل لك العسير".[1]

قراءة النص:

أولا: منهج الباقلاني في كتابه:

اعتمد الباقلاني على منهج واضح وصارم ومتقن في كتابه، ليصل إلى البرهنة على إعجاز القرآن، والتدليل على هذا الإعجاز بدلائل واضحة، وقد تجلى هذا المنهج في جملة من النقاط يمكن إجمالها كما يلي:

1_ القرآن الكريم يحتاج إلى مزيد من البحث والدرس:

بدأ بالحديث عن شرف القرآن الكريم، وأن البحث فيه والكشف عن معانيه، من أهم ما يجب على أهل دين الله كشفه، وأولى ما يلزم بحثه، ثم نبّه على تقصير الكتاب والمؤلفين في بيان وجه إعجاز القرآن ، وعدم إدراكهم لسر هذا الإعجاز.

[1] إعجاز القرآن: 158_ 184.

2_ القرآن الكريم والكتب السماوية:

أشار إشارة سريعة إلى الكتب السماوية الأخرى، كالتوراة والإنجيل والصحف، وهل هي معجزة كالقرآن، فبيّن أن إعجاز تلك الكتب لا يقع في نظمها وتأليفها، وإن كانت معجزة كالقرآن فيما تتضمنه من الإخبار عن الغيوب، كما أنها غير معجزة لأن الله تعالى لم يصفها بما وصف به القرآن، ولأنا قد علمنا أنه لم يقع التحدي فيها إليها كما وقع التحدي إلى القرآن، فضلا عن اللسان الذي كتبت به تلك الكتب، لا يتأتى فيه من وجوه الفصاحة، ما يقع به التفاضل الذي ينتهي إلى حد الإعجاز.[1]

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى أن لكل نبي معجزته الخاصة به، والتي تختلف عن معجزة غيره، وعادة ما تكون المعجزة بما برع فيه الناس، وتفوقوا فيه في زمن المعجزة، إذ لا معنى لتحدي الآخر فيما لا يتقنه، ولا يختص به، أو يتميز فيه، ولهذا كانت معجزة موسى _ عليه السلام _ في مجال السحر لتفوق قومه في هذا المجال، وكانت معجزة عيسى _ عليه السلام _ في ميدان الطب، لبراعة قومه في هذا الجانب، وأما معجزة النبي محمد _ عليه السلام _ فكانت في ميدان البلاغة والفصاحة، وذلك لأن العرب كانوا متفوقين في هذا الميدان، ولهم فيه سبق وريادة، ومن هنا فإننا لا نجد كبير فائدة في المقارنة بين القرآن والكتب السماوية الأخرى من جهة النظم والتأليف، لأن هذا الوجه لم يكن هو المقصود بالإعجاز فيها.

3_القرآن الكريم معجزة النبي محمد صلى الله عليه وسلم:

القرآن الكريم هو معجزة النبي (ص) التي تحدى بها العرب قاطبة، ولن يستطيعوا الإتيان بمثلها، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا، والقرآن ليس معجزة للإنس فقط، بل هو

---

[1] إعجاز القرآن: 31.

معجزة للإنس والجن معا، كما أنه ليس معجزة آنية، وتقتصر على زمن بعينه، بل إنه معجزة دائمة، وللعصور كافة. [1]

4_ وجوه إعجاز القرآن:

ذكر جملة من وجوه إعجاز القرآن، أو ما يسمى بنظريات إعجاز القرآن، فنقل عن الأشاعرة ثلاثة أوجه هي:

الوجه الأول:

يتضمن الإخبار عن الغيوب، وذلك مما لا يقدر عليه البشر، ولا سبيل لهم إليه، فمن ذلك ما وعد الله تعالى نبيه عليه السلام، أنه سيظهر دينه على الأديان، بقوله _ عز وجل _ " هو الذي أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون" [2] ففعل ذلك.

والوجه الثاني:

أن النبي (ص) كان أميا لا يكتب ولا يحسن القراءة، ولم يكن يعرف شيئا من كتب المتقدمين، وقصصهم وأبنائهم وسيرهم وغير ذلك مما ورد في القرآن الكريم.

والوجه الثالث:

بديع نظم القرآن، وعجيب تأليفه، فهو متناه في البلاغة إلى الحد الذي يُعلمُ عجز الخلق عنه، ولم يكتف الباقلاني بما في هذا الوجه من الإجمال والتعميم، بل رأى أن يفصّل فيه بعض التفصيل، فبيّن أن ما يشتمل عليه بديع نظم القرآن، وحسن تأليفه، وروعة بلاغته، يمكن أن يُرجع إلى أمور كثيرة حددها في جملة من الوجوه والمعاني، يمكن إجمالها فيما يلي:

---

[1] إعجاز القرآن: 10 وما بعدها.

[2] التوبة/ 33.

_ نظم القرآن جملة على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود، ومباين للمألوف، وله أسلوب خاص يميزه من أساليب الكلام المعتاد.

_ اشتمال القرآن على الفصاحة والغرابة، والتصرف البديع، والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة، على الرغم من طوله واتساعه، وهذا لا يمكن أن يقع في كلام البشر.

_ عدم التفاوت والتباين في نظم القرآن جملة، على الرغم من تنوع موضوعاته، والوجوه التي يتصرف فيها من قصص ومواعظ وحكم وأحكام، ووعد ووعيد، وتعليم أخلاق كريمة....

_ عدم التفاوت والتباين في الفصل والوصل، على خلاف كلام الفصحاء الذي يتفاوت تفاوتا بيّنا في هذا الجانب، وكذلك في العلو والنزول، والتقريب والتبعيد، وغير ذلك مما ينقسم إليه الخطاب عند النظم، ويتصرف فيه القول عند الضم والجمع.

_ نظم القرآن وقع موقعا في البلاغة، يخرج عن عادة كلام الجن، كما يخرج عن عادة كلام الإنس، فهم يعجزون عن الإتيان بمثله كعجزنا، ويقصرون دونه كقصورنا، وقد قال الله عز وجل:" قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا".[1]

_ كل ما ينقسم إليه الخطاب، ويتضمنه من البسط والاقتصار، والجمع والتفريق، والاستعارة والتصريح، والتجوز والتحقيق، وغير ذلك من الوجوه التي توجد في كلامهم موجودة في القرآن، وبما يتجاوز حدود كلامهم المعتاد في الفصاحة والإبداع والبلاغة.

[1] الإسراء / 88.

_ المعاني التي تضمنها في أصل وضع الشريعة والأحكام، والاحتجاجات في أصل الدين، والرد على الملحدين، على تلك الألفاظ البديعة، وموافقة بعضها بعضا في اللطف والبراعة، مما يتعذر على البشر.

_ التمثل بكلمات القرآن وألفاظه في تضاعيف الكلام، فتجدها لجمالها وروعتها ورونقها، غرة الكلام، وواسطة عقده.

_ الحروف التي بني عليها كلام العرب تسعة وعشرون حرفا، وعدد السور التي افتتح فيها بذكر الحروف ثمان وعشرون سورة، وجملة ما ذكر من هذه الحروف في

أوائل السور من حروف المعجم نصف الجملة، وهو أربعة عشر حرفا، ليدل بالمذكور على غيره، وليعرفوا أن هذا الكلام منتظم من الحروف التي ينظمون بها كلامهم.

_ سهولة القرآن، فهو خارج عن الوحشي المستكره، والغريب المستنكر، وبعده عن الصنعة المتكلفة، وقربه إلى الأفهام، ومع ذلك فهو ممتنع المطلب، عسير المتناول، غير مُطمع مع قربه في نفسه، ولا موهم مع دنوه في موقعه، أن يُقدرَ عليه، أو يُظفر به. [1]

5_ نفي الشعر من القرآن:

خصص الباقلاني فصلا لنفي الشعر من القرآن، مبينا أن الله تعالى نفى الشعر عن القرآن، وعن النبي (ص) فقال:" وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين" [2] وفصلا آخر لنفي السجع من القرآن، على الرغم من محاولة بعض العلماء إثبات السجع في القرآن، زاعمين أن ذلك مما يبين به فضل الكلام، وأنه من الأجناس التي يقع فيها التفاضل في البيان والفصاحة، كالتجنيس والالتفات وغير ذلك من الوجوه التي تعرف بها الفصاحة. [3]

---

[1] انظر هذه الوجوه في: إعجاز القرآن: 35 وما بعدها.

[2] يس/ 69.

[3] إعجاز القرآن: 76_100.

6_ البديع وضروبه المختلفة:

وخصص كذلك فصلا للحديث عن البديع وضروبه، ردا على من قد يسأل: هل يمكن أن يُعرف إعجاز القرآن من جهة ما تضمنه من البديع؟ فذكر الاستعارة والتشبيه والغلو والتمثيل والتجنيس والمقابلة والموازنة، وغيرها من الفنون البلاغية، وانتهى بعد ذلك كله إلى أنه لا يمكن الاعتماد على البديع سبيلا لإثبات الإعجاز القرآني، وذلك لأن" هذا الفن ليس فيه ما يخرق العادة، ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له، كقول الشعر، ووصف الخطب، وصناعة الرسالة، والحذق في البلاغة، وله طريق يُسلك، ووجه يقصد، وسلم يرتقى فيه إليه، ومثال قد يقع طالبه عليه". [1]

7_ كيفية الوقوف على إعجاز القرآن:

انتقل الباقلاني بعد ذلك ليبحث في كيفية الوقوف على إعجاز القران، فأشار بداية إلى ثلاث نقاط:

الأولى: أن معرفة إعجاز القرآن لا تتهيأ إلا للعربي المتناهي الفصاحة.

والثانية: اختلاف أهل الصنعة في اختيار الكلام لاختلاف الأهواء والأذواق والميول والأفكار....

والثالثة: تفضيل العربية على غيرها من اللغات، وبيان وجه هذا التفضيل.

ثم انتقل بعد ذلك إلى بيان إعجاز القرآن معتمدا على الموازنة بين القرآن الكريم والنثر والنظم، وهذا هو السبيل الرئيسي الذي اعتمده لإثبات الإعجاز القرآني.

7_1_ الموازنة بين القرآن والنثر:

اختار مجموعة من خطب الرسول (ص) لينظر القارئ فيها، ويقارن بينها وبين نظم القرآن، لمعرفة الفصل بين النظمين، والفرق بين الكلامين، ولم يكتف بخطب النبي

---

[1] إعجاز القران: 111.

(ص) بل أورد كذلك خطبا لبعض الصحابة والبلغاء، كأبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وعثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب، وعبد الله بن مسعود، وقس بن ساعدة الإيادي وغيرهم، لتكتمل الموازنة بين القرآن والخطابة، وليبين تفوق القرآن بنظمه وبلاغته وفصاحته على خطب الناس جميعا، مشيرا إلى أن ما بين كلام النبي (ص) وكلام غيره من هؤلاء الخطباء، هو مما يقع من التفاوت بين كلام الفصيحين، وبين شعر الشاعرين، أما القرآن فهو في مرتبة لا تدانيها مرتبة، وفي منزلة لا تقترب منها منزلة.

والباقلاني في موازنته بين القرآن والخطب، اعتمد على الإجمال دون التفصيل، وعلى التعميم دون التجزيء، فهو لم يحلل أيا من الخطب التي أوردها، بل اكتفى بإيرادها، ثم توجه إلى قارئه قائلا:" فإن تبيّن لك ــ أيها القارئ ــ الفصل، ووقعت على جلية الأمر، وحقيقة الفرق، فقد أدركت الغرض، وصادفت المقصد، وإن لم تفهم الفرق، ولم تقع على الفصل، فلا بد من التقليد، وعلمت أنك من جملة العامة، وأن سبيلك سبيل من هو خارج عن أهل اللسان". [1]

7_2_ الموازنة بين القرآن والشعر:

يبدو أن الموازنة بين القرآن والشعر، كانت الجانب الأهم الذي يراه الباقلاني دليلا على الإعجاز القرآني، لأن الشعر عنده هو الفن الذي تفوق على غيره من فنون القول الأخرى، وهذا ما أكده عندما نقل عن بعض أهل العلم بالأدب، اختلافهم في المفاضلة بين النثر والشعر، فرأى أن الشعر هو الأفضل، لأن " معظم براعة العرب في الشعر، ولا نجد في منثور قولهم ما نجده في منظومه، وإن كان قد أحدثت البراعة في الرسائل على حد لم يُعهد في سالف أيام العرب، ولم يُنقل في دواوينهم وأخبارهم، وهو ــ أي الشعر ــ وإن ضيّق نطاق القول، فهو يجمع حواشيه، ويضم أطرافه ونواحيه، فهو إذا تهذّب في

[1] إعجاز القرآن: 128.

بابه، ووُفِّيَ له جميع أسبابه، لم يقاربه من كلام الأدميين كلام، ولم يعارضه من خطابهم خطاب". [1]

ولكي يحقق هذه الغاية، ويتم هذا الهدف، في الموازنة بين القرآن والشعر، قال:" إذا أردنا تحقيق ما ضمناه لك، فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبها فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحذق في البراعة، فنقف على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعسفها، وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام، رفيع يُقرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سوقي، يُقرن بلفظ ملوكي، وغير ذلك من الوجوه التي يجيء تفصيلها، ونبين ترتيبها وتنزيلها". [2]

فالباقلاني في موازنته بين القرآن والشعر سيعتمد على:

أ_ اختيار قصيدة متميزة ومتفوقة على غيرها، باتفاق النقاد والدارسين وأهل النظر.

ب _ تفوق صاحبها فيها وفي غيرها من الشعر الذي قاله.

ج _ الوقوف على مساوئ تلك القصيدة ومحاسنها.

أما الشاعر المختار فهو امرؤ القيس، وأما القصيدة المختارة فهي معلقته ذات المطلع:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وأما سبب الاختيار فبينه بقوله:" وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس، ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد أبدع في طرق الشعر أمورا اتُّبع فيها، من

[1] إعجاز القرآن: 155.

[2] إعجاز القرآن: 156.

ذكر الديار والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه، والتشبيه الذي أحدثه، والمليح الذي تجده في شعره، والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله..... ولما اختاروا قصيدته في السبعيات، أضافوا إليها أمثالها، وقرنوا بها نظائرها، ثم تراهم يقولون: لفلان لامية مثلها، ثم ترى أنفس الشعراء تتشوق إلى معارضته، وتساويه في طريقته، ورنما غبّرت في وجهه في أشياء كثيرة، وتقدمت عليه في أسباب عجيبة". [1]

فهو اختار امرأ القيس لتفوقه على أقرانه من الشعراء، ولتميزه في قول الشعر، هذا التميز الذي يظهر في:

_ جودة شعره.

_ براعته وفصاحته.

_ إبداعه في أشياء اتبعه الشعراء فيها.

_ التشبيهات التي أحدثها.

_ المليح في شعره.

_ كثرة التصرف في الشعر.

كما اختار من شعره أفضله، وهي معلقته المشهورة، التي أعجب بها الناس، فعارضوها ونظموا على غرارها، فساواه بعضهم، وتفوق عليه بعضهم الآخر.

ولعل الباقلاني في تحديده لتميز امرئ القيس، وتفوقه على غيره من الشعراء، وسبقه إياهم في بعض ما أتى به، يشير إلى ما كان قد ذكره ابن سلام الجمحي بقوله:" ... ولكنه _ يعني امرأ القيس _ سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته

[1] إعجاز القرآن: 159.

فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والبكاء على الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ.....".[1]

ولعل من نافلة القول، أن نشير في هذا السياق إلى تقديم علي بن أبي طالب ــ رضي الله عنه ــ لامرئ القيس، عندما اختلف الناس في حضرته على تحديد أشعر الشعراء، فجعله أفضل الشعراء بقوله:" ..... وإن يكن أحدهم أفضل، فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة، امرؤ القيس بن حجر، كان أصحهم بادرة، وأجودهم نادرة".[2] وكثير من النقاد والباحثين والدارسين يذهبون هذا المذهب، ويرون هذا الرأي، الذي يفضل امرأ القيس على سواه من الشعراء.

ثانياــ لم يقف الباقلاني على قصيدة امرئ القيس كلها، بل اختار منها أبياتا ليست بالقليلة، ليطبق عليها منهجه في الموازنة بين القرآن والشعر، فتناول (31) واحدا وثلاثين بيتا مما عده أبياتا مبتذلة، و(6) ستة أبيات مما يعدونه من محاسنها، وبذلك يكون جماع الأبيات سبعة وثلاثين بيتا من مجموع أبيات القصيدة البالغة سبعة وسبعين بيتا، وقد وهم الدكتور محمد زغلول سلام، فذكر أن الباقلاني وقف على القصيدة كلها، وكذلك فعل مع قصيدة أخرى للبحتري، يقول:" وأول ما فعله تطبيقا لمنهجه، تناول القصيدة جملة لا أبياتا متفرقة مفردة، وهو عين ما اتبعه مع قصيدة البحتري.... وينتقل في كلتا القصيدتين من المطلع حتى النهاية".[3]

ويبدو أن الرجل لم يكن مهتما بتناول القصيدة كلها، والوقوف على أبياتها جميعا، وإنما كان همه دراسة عدد من أبياتها، وهو عدد ليس بالقليل مقارنة مع مجموع أبيات القصيدة، إذ وقف على حوالي نصف أبيات القصيدة، وهذا برأيه يكفي لكي يقف

---

[1] طبقات فحول الشعراء: 1/ 55.

[2] الرسالة الشافية، ضمن ثلاث في إعجاز القرآن: 118ــ 119.

[3] أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري: 288.

بالقارئ على محاسن هذه القصيدة ومساوئها، ومن ثم لكي يستطيع الموازنة بينها وبين النظم القرآني، والوصول إلى الحقيقة التي ينبغي أن تكون من مسلمات الأشياء وبديهياتها، والمتمثلة بتفوق النظم القرآني على هذه القصيدة التي يمكن أن توازن بغيرها من الشعر الذي يقاربها أو يدانيها، أما أن تُوازن بالقرآن فذلك أمر يصعب تحقيقه، لا بل يستحيل الوصول إليه.

وهذا الأمر أكده الباقلاني عندما رأى أن الشعر عامة "لا يجوز أن يوازن به القرآن" [1] وهو يعني بهذا أن الشعر لا يمكن أن يُساوى بالقرآن، أو يُعدل به، ولم يكن يعني الموازنة بين القرآن والشعر، كما فهم الدكتور إحسان عباس في حديثه عن خطورة منهج الباقلاني في الموازنة بين القرآن والشعر" لأنه يوحي بالموازنة بين شيئين متباعدين، مع أن الباقلاني حاول جاهدا أن ينفي الموازنة بقوله....". [2]

وذكر قوله السابق، فسياق العبارة يدل على أن الباقلاني عنى بالموازنة هنا المساواة، ولو كان يريد الموازنة بمعنى المقارنة أو المفاضلة لقال: لا يجوز أن يوازن بينه وبين القرآن، وقد أكد الشيء ذاته بعد أن فرغ من نقد أبيات من قصيدة البحتري وتحليلها، فقال:" وإنما يوازن شعر البحتري بشعر شاعر من طبقته، ومن أهل عصره، ومن هو في مضماره أو منزلته". [3]

ومهما يكن من أمر، فإن ما فعله الباقلاني بالوقوف على عدد كبير من أبيات معلقة امرئ القيس، يعد أمرا لافتا للنظر، وسابقة محمودة يشكر عليها، وتحسب له في ميزان النقد، لأن ما كان شائعا ومتداولا عند جمهرة النقاد، هو الوقوف على البيت أو البيتين أو الأبيات القليلة، ولم نكن نشهد مثل هذا الدرس والتحليل عند النقاد عموما،

---

[1] إعجاز القرآن: 215.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 353.

[3] إعجاز القرآن: 243.

لمثل هذا الكم من الأبيات في القصيدة الواحدة إلا قليلا، وهو بهذا الذي فعله، يفتح الباب واسعا أمام النقاد والدارسين، ويلفت نظرهم إلى ضرورة الاهتمام بالنص الشعري كاملا أو شبه كامل، وبالوحدة العضوية في القصيدة، حتى تتحقق الدراسة الموضوعية للنص الأدبي، والتي يُفترض فيها أن تنتهي إلى أحكام نقدية، تنصف النص، وتضعه في المكانة التي يستحقها، لأن تجزئة النص، والاقتصار على نتف منه، وأبيات متفرقة من هنا أو هناك، ستفتت أوصال النص، وتبعثر وحدته الموضوعية والعضوية، وستنتهي حتما إلى أحكام نقدية قاصرة وجائرة في آن معا، **ومن هنا فالقراءة الموضوعية للنص الأدبي، هي القراءة التي تتناوله كاملا غير مجتزأ.**

ثالثا_ تفاصيل نقد القصيدة:

تناول الباقلاني في نقده لقصيدة امرئ القيس جملة من القضايا والمسائل المهمة والمتنوعة، ونبه على نقاط كثيرة فيها، وقدم ملاحظات غنية ومتنوعة أضاءت جوانب مختلفة فيها، وعكست رؤيته النقدية، ومنهجه النقدي في النظر إلى الشعر، وهذا ما سنوضحه في الصفحات التالية:

1_ النقد البلاغي:

وهو ذلك النقد الذي يعتمد على علوم البلاغة الثلاثة: البديع، والبيان، والمعاني، ويتوسل بفنونها المختلفة، وأبوابها المتنوعة، ويتصل اتصالا وثيقا بأصولها وفروعها، ولعلنا لا نبالغ كثيرا، ولا نجافي الحقيقة إن نحن زعمنا أن نقدنا العربي القديم، هو في معظمه نقد بلاغي، فالاتصال بين النقد القديم والبلاغة اتصال وثيق لا تنقطع أسبابه، ولا تنفصم عراه، وهو اتصال قديم بدأ مع بدايات النقد، ومع بدء الاهتمام بالبلاغة العربية والتنظير لها ووضع أسسها وفنونها، وما ذكره النقاد في كتبهم يشهد على هذا الذي نذهب إليه، ويدل عليه دلالة واضحة، بدءا من بديع ابن المعتز(296هـ)، ومرورا بالكثير من الكتب

التي النقدية مثل: "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي(322هـ)، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر(337هـ)، و"الصناعتين" لأبي هلال العسكري(395هـ)، و"العمدة في محاسن الشعر وآدابه" لابن رشيق القيرواني(456هـ)، و" سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي(466هـ)، و" دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني(471 أو 474هـ) وغيرها من الكتب النقدية التي يضيق المجال عن ذكرها، فهي جميعا تدل دلالة واضحة على عمق التلازم بين النقد القديم والبلاغة.

والباقلاني في نقده لمعلقة امرئ القيس لا يستغني عن البلاغة، فهو يوجه بعض الملاحظات المستندة إلى فنونها المختلفة، كالتشبيه والاستعارة وغيرها، من دون أن يطيل في الشرح، أو التفسير، أو التفصيل، فهي في معظمها ملاحظات عابرة وسريعة وغير متأنية، وسنشير فيما يأتي إلى بعض من هذا النقد.

1_1_ التشبيه:

وقف الباقلاني على بعض التشبيهات في المعلقة، فعلق عليها وانتقدها بما ينسجم مع نظرته العامة للقصيدة، وبما يتفق مع رؤيته للقصيدة ولصاحبها، وهو ما سيتضح لنا شيئا فشيئا، فقد أورد بيت المعلقة:

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

ثم رأى أن التشبيه فيه غير موفق، لأنه لم يراع الترتيب، فقد شبه أولا بالأعلى مرتبة وهو المسك، ثم انتقل ليشبه بالأقل مرتبة وهو نسيم القرنفل، يقول:" ..... ثم فيه خلل آخر، لأنه بعد أن شبه عرفها بالمسك، شبه ذلك بنسيم القرنفل، وذكر ذلك بعد ذكر المسك نقص، وقوله:" نسيم الصبا" في تقدير المنقطع عن المصراع الأول، لم يصله به وصْل مثله".

وينتقد التشبيه في البيت:

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

فيرى أنهم" يعدونه حسنا، ويعدون التشبيه مليحا واقعا، وفيه شيء: وذلك أنه عرَّف اللحم ونكَّر الشحم، فلا يعلم أنه وصف شحمها، وذكر تشبيه أحدهما بشيء واقع للعامة، ويجري على ألسنتهم، وعجز عن تشبيه القسمة الأولى فمرت مرسلة، وهذا نقص في الصنعة، وعجز عن إعطاء الكلام حقه.

.... وأما تشبيه الشحم بالدمقس، فشيء يقع للعامة ويجري على ألسنتهم، فليس بشيء قد سبق إليه، وإنما زاد "المفتل" للقافية، وهذا مفيد، ومع ذلك فلست أعلم العامة تذكر هذه الزيادة، ولم يعدّ أهل الصنعة ذلك من البديع، ورأوه قريبا".

فالتشبيه في هذا البيت هو مما يقع للعامة، ويجري على ألسنتهم، وهذا يعني أنه لا فضل له في هذا التشبيه، لأنه تبع فيه العامة، ولم يسبق أحدا فيه، فهو يجعل الأصل في هذا التشبيه للعامة، وليس هذا فحسب وإنما نجده يرى أن الزيادة التي زادها بقوله" المفتل" ومع أنه يقر بأنها مفيدة، إلا أنه يرجع ليذكر أنه لا يعلم أن العامة تذكر هذه الزيادة، كما أن أهل الصنعة لم يعدوا ذلك من البديع، ورأوه قريبا.

وهنا ينبغي أن نتساءل لنقول: هل ما تذهب إليه العامة، وتقوله في كلامها، هو المعيار الذي ينبغي أن يترسمه الشاعر في شعره، والمقياس الذي علينا أن نقيس به كلامه؟ والإجابة عن هذا السؤال بالنفي قطعا، فالعامة هم من عليهم الاقتداء بالشعراء، والأخذ من كلامهم، والتأثر بهم وليس العكس، ولكن هذا النقد الذي لا يخلو من كثير من التجني، سيطالعنا في كثير من المواضع، وسنقع عليه في أكثر من مكان.

وفي موضع آخر يذكر البيت:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدْبِرٍ معاً كَجُلْمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ

ويرى أنه قد" جمع فيه طباقا وتشبيها، وفي سرعة جري الفرس للشعراء ما هو أحسن منه وألطف، وكذلك في جمعه بين أربعة وجوه من التشبيه في بيت واحد صنعة، ولكن قد عورض فيه وزوحم عليه، والتوصل إليه بسير، وتطلبه سهل قريب".

فالتشبيهات في البيت هي صنعة أولا، وهي مما يمكن أن يقدر عليه أي شاعر، ولذلك فقد زوحم على ما فعله من قبل الشعراء ثانيا، فأما الصنعة فأغلب الظن أنه يلمح بها إلى شيء من التصنع في إيراد أربعة تشبيهات في بيت واحد، وأما مزاحمة الشعراء له، وإتيانهم بما أتى به، فأظن أن هذا لا يدخل في باب السهل واليسير، وإنما هو من باب الصعب والعسير، وهذا باعتراف الشعراء أنفسهم الذين كانوا يسعون وراء تقليد امرئ القيس في الكثير مما أورده في شعره، وسبق فيه غيره من الشعراء ولا سيما تشبيهاته التي عرفت بالتميز، واشتهرت بالتفوق، واتسمت بالجدة والأصالة والجمال، فاتبعه الشعراء فيها وحاولوا تقليده والسير على خطاه، فقد ورد في العمدة لابن رشيق القيرواني أن بشار بن برد قال:" ما قرّ بي القرار مذ سمعت قول امرئ القيس:

كأنّ قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وُكرها العُنّابُ والحَشفُ البالي

حتى قلت:

كأنّ مثارَ النّقْعِ فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى بالنجومِ كواكبُهْ

فإن كان مراده الترتيب فصدق، ولم يقع بعد بيت امرئ القيس في ترتيبه كبيته، وإن كان المراد تشبيهين في بيت". [1]

1_2_ الاستعارة:

فقد ذكر أبيات المعلقة التي يصف فيها الليل مبينا أنها من محاسن هذه القصيدة، وأن بعضهم قد وازن بينها وبين أبيات للنابغة، ثم علق على الاستعارة فيها، يقول:

[1] العمدة: 1/494_495.

" ومما يعدونه من محاسنها:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولهُ عليّ بأنواعِ الهُمـــومِ ليبتـــلي
فقلتُ له لما تمطّـــى بصُـــلبِه وأردفَ أعْجازا وناءَ بكَلْكَـــلِ
ألَا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِ بصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمثَلِ

وكان بعضهم يعارض هذا بقول النابغة:

كِلِيني لِهَمٍ يا أُميمةُ ناصـــبِ وليلٍ أُقاســـيهِ بطيءِ الكواكبِ
وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّـــهِ تضاعفَ فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ
تقاعسَ حتى قلت: ليس بمُنْقضٍ وليـــسَ الذي يتلو النجومَ بآيبِ

وقد جرى ذلك بين يدي بعض الخلفاء، فقدمت أبيات امرئ القيس، واستحسنت استعارتها، وقد جعل لليل صدرا يثقل تنحيه، ويبطئ تقضيه، وجعل له أردافا كثيرة، وجعل له صلبا يمتد ويتطاول، ورأوا هذا بخلاف ما يستعيره أبو تمام من الاستعارات الوحشية البعيدة المستنكرة، ورأوا أن الألفاظ جميلة، واعلم أن هذا صالح جميل، وليس من الباب الذي يقال: إنه متناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول بالتعمل".

فهو يشير إلى تقديم أبيات امرئ القيس على أبيات النابغة، ويبين استحسان الاستعارة فيها، وذلك بأن جعل لليل صدرا يثقل تنحيه، ويبطئ تقضيه، وجعل له أردافا كثيرة، وجعل له صلبا يمتد ويتطاول، مشيرا إلى أن هذه الاستعارة هي بخلاف استعارات أبي تمام الوحشية البعيدة المستنكرة، والمعروف أن استعارات أبي تمام كانت تتسم بالغرابة والذهنية والتباعد بين الأطراف، وكان هذا من المآخذ عليه عند بعض اللغويين والرواة ومن إليهم ممن لم يفهموا استعاراته التي بناها بناء لم يعهدوه فيما ألفوه من شعر، ولهذا فقد وجدنا أحدهم يعترض عليه وعلى شعره قائلا: لم تقول ما لا يفهم؟ فأجابه بقوله: ولم لا تفهم ما يقال؟ وكان هذا مما استحسن من إجاباته.

والباقلاني لا يفصل كثيرا في الاستعارة في الأبيات، ولا يشرح ما في الأبيات من جماليات جعلت الناس يفضلونها على أبيات النابغة، بل اكتفى بإشارات عامة غير مفصلة، وهي عنده ليست من الباب الذي يقال: إنه متناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول بالتعمل.

1_3_ الطباق:

أشار الباقلاني إشارة سريعة إلى الطباق في البيت:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه الليل من عل

بقوله:" وأما قوله في وصفه:" مكر مفر" فقد جمع فيه **طباقا** وتشبيها، وفي سرعة جري الفرس للشعراء ما هو أحسن منه وألطف" ولا يزيد على هذا فيما يتعلق بالطباق، ولا يورد أمثلة يدلل فيها على ما ذهب إليه من أن للشعراء في جري الفرس ما هو أحسن منه وألطف.

2_ النقد الذوقي:

وهو ذلك النقد الذي يتصف بالانطباعية والذاتية والتأثرية، ولا يهتم كثيرا بتعليل الأحكام النقدية أو تسويغها، لأنه نقد يعبر عن رأي صاحبه فقط، ويعكس ذاتية الناقد تجاه الأثر المنقود، والأحكام النقدية التي تُطلق في مثل هذا النقد، هي أحكام عامة قد لا يدرك دلالتها، والوقوف على المقصود منها إلا الناقد الذي أطلقها، وبما أن هذا النقد لا يعتمد على معايير فنية واضحة، أو متفق عليها، فإنه يفتقر إلى عنصر الإقناع الذي يسعى إليه الناقد في نقده، ولهذا أيضا فإن الآخرين قد يتفقون مع الناقد في أحكامه، كلها أو بعضها، وقد يخالفونه فيما يذهب إليه جملة وتفصيلا، لأن مدار الأمر في هذا كله على رأي الناقد الخاص، وموقفه الشخصي الذي لا يلزم أحدا.

وقد اعتمد الباقلاني في نقده على هذا النمط النقدي، وكثر عنده كثرة لافتة للنظر، ومن الأمثلة على ذلك قوله عن بيت امرئ القيس:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

" فأنت لا تشك في أن البيت قليل الفائدة، ليس له مع ذلك بهجة" فهذا كلام عام غير دقيق لا في مؤداه، ولا في دلالته.

ومن ذلك وصفه للبيت :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل

بأنه " خال من المحاسن والبديع، خاو من المعنى، وليس له لفظ يروق، ولا معنى يروع، من طباع السوقة، فلا يرعك تمويله باسم موضع غريب".

ومن ذلك أيضا قوله: " وليس في المصراع من هذا البيت إلا سفاهته" يريد الشطر الأول من قول امرئ القيس:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من رحلها المتحمل

وعلى الرغم من أهمية النقد الذوقي، وشيوعه عند كثير من النقاد، إذ لا يكاد يستغني عنه ناقد، إلا أنه لا يخلو في بعض الأحيان من التحيز والظلم، بسبب تأثره بالأهواء الشخصية للناقد، ومواقفه الذاتية تجاه الشاعر ومن ثم تجاه شعره، وهذا ما تبين عند الباقلاني في الأمثلة السابقة، وما يظهر عنده في مواضع أخرى من نقده لهذه القصيدة، فهو يفضل المغمورين من الشعراء كالخبزرزي وغيره على امرئ القيس بقوله:" وأنت تجد في شعر الخبزرزي ما هو أحسن من هذا البيت وأمتن وأعجب" وفي موضع آخر تجده يفضل شعر أهل زمانه على بعض شعره بطريقة توحي بالتقليل من أهمية شعر الرجل، بقوله:" ولو سلم من هذا كله ومما نكره ذكره كراهية التطويل، لم نشك في أن شعر أهل زماننا لا يقصر عن البيتين، بل يزيد عليهما ويفضلهما".

ويكاد المدقق في هذا النقد وأشباهه عند الباقلاني، يحس إحساسا عميقا بأن هدفه هو إسقاط القصيدة، وإسقاط صاحبها، وليس الهدف هو دراسة القصيدة دراسة نقدية موضوعية تبين محاسنها ومساوئها، ولذلك تجده يتعقب المساوئ، وينقب عن المثالب،

ويفتش عن ذلك كله ويطيل التفتيش، فإن أعياه البحث ولم يجد ضالته، أو يعثر على ما يريد، لجأ إلى مثل هذه الأحكام النقدية العامة التي تفتقر إلى الموضوعية ومن ثم الإقناع، ولهذا نجده لا يقر للرجل بفضيلة، ولا يعترف له بحسنة، وتتحول محاسنه إلى مساوئ، ومحامده إلى مثالب، وحتى الأبيات التي أجمع النقاد والدارسون على تميزها وتفوقها، وأوردوها أمثلة على الجيد في القصيدة، وتغنوا بها، وأشادوا ببراعتها وجمالها، تحولت عنده إلى أبيات لا تخلو من التكلف والتعمل، وليس فيها ما يميزها من غيرها في شيء، فهو يقول:

" .... واعلم أن هذا صالح جميل، وليس من الباب الذي يقال إنه متناه عجيب، وفيه إلمام بالتكلف، ودخول بالتعمل"، وفي موضع آخر يقول:

" فأما قوله "قيد الأوابد" فهو مليح، ومثله في كلام الشعراء وأهل الفصاحة كثير، والتعمل بمثله ممكن".

ويقول أيضا في نقد مماثل:

" وأما قوله في وصفه – يعني الفرس- "مكر مفر" فقد جمع فيه طباقا وتشبيها، وفي سرعة الفرس ما هو أحسن منه وألطف، وكذلك في جمعه بين أربعة وجوه من التشبيه في بيت واحد صنعة، ولكن عورض فيه وزوحم عليه، والتوصل إليه يسير، وتطلبه سهل قريب".

3_ النقد الأخلاقي:

وهو النقد الذي يقيس الشعر بالأخلاق، ويحكم على الشعراء اعتمادا على مدى تمسكهم بالفضيلة، وتصويرهم للأخلاق الحميدة، التي أقرتها المواضعات الاجتماعية، وتعارف الناس عليها فيما بينهم عبر توالي الأعصر، وتتابع الدهور، والتي تنسجم مع ما دعت إليه الشرائع والديانات السماوية، ومن هنا فالشعر الذي يصور الأخلاق ويدعو إلى الفضيلة هو الشعر المحمود والنموذج المقدم، وعكس هذا الشعر مما يخرج عن

الأخلاق ولا يهتم بالترويج للقيم النبيلة، هو شعر يأتي متأخرا عن سابقه، وقد يصل الأمر ببعضهم إلى درجة تسفيهه وتكراره.

ويمكن القول: إن هذه القضية خلافية بين النقاد والمهتمين والدارسين، فقد انقسم الناس إزاءها إلى فريقين: الأول يدعو الشعراء إلى التمسك في أشعارهم بمبادئ الأخلاق، والقيم الدينية، والثاني لا يرى أن مهمة الشعر ووظيفته تنحصران في الحديث عن الأخلاق، والترويج للتعاليم الدينية، فثمة وظيفة أخرى للشعر ينبغي ألا نغفلها أو نتجاوز الحديث عنها والاهتمام بها، ألا وهي الوظيفة الفنية والتي هي عند أصحاب هذا الفريق الثاني أهم وأبلغ تعبيرا عن شعرية الشعر.

ويبدو أن الباقلاني من رجالات الفريق الأول الذي إلى ضرورة الانسجام بين الشعر من جهة، والدين والأخلاق من جهة أخرى، فالشاعر عنده ينبغي أن يلتزم التزاما حقيقيا بتعاليم الدين، ومقاييس الأخلاق، ولا يجوز له الخروج أو التمرد على تلك التعاليم أو المقاييس.

ومن أمثلة هذا النقد عند الباقلاني وقوفه على بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

يقول:" ... ففي البيت الأول من الفحش والتفحش ما يستنكف الكريم من مثله ويأنف من ذكره، والبيت الثاني عنده غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد، إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت، وهو لو صدق لكان قبيحا، فكيف ويجوز أن يكون كاذبا".

ولبعض النقاد رأي آخر مختلف عن رأي الباقلاني، وقد سبقنا أن عرضنا موقف قدامة بن جعفر من هذين البيتين في سياق حديثنا عن قضية العلاقة بين الشعر والدين والأخلاق.

4_النقد اللغوي والنحوي:

أشار الباقلاني في نقده إلى بعض الملاحظات اللغوية والنحوية، ورأى أنها من المآخذ على القصيدة وعلى صاحبها، فمن ذلك قوله عن بيت امرئ القيس:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

" وقوله " لما نسجتها" كان ينبغي أن يقول " لما نسجها " ولكنه تعسف فجعل " ما " في تأويل تأنيث لأنها في معنى الريح، والأولى التذكير دون التأنيث، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف".

وفي موضع آخر يشير إلى أهل العربية عابوا عليه قوله " فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع " لأن الكلام يحتاج إلى تقدير " ومعناه عندهم حتى يستقيم الكلام: فرب مثلك حبلى قد طرقت ....."

وعلى الرغم من أن القاعدة العامة تقتضي الأخذ بالكلام الذي لا يحتاج إلى تقدير إن كان الخيار بين كلامين أحدهما يحتاج إلى تقدير والاخر لا يحتاج إلى ذلك، إلا أن لجوء الشاعر إلى الكلام الذي يحتاج إلى تقدير لا يعد من كبير الآثام والمعايب ولاسيما في الشعر، فالشاعر قد يحتاج إلى ركوب مثل هذه الأشياء نظرا لما يضيقه الوزن عليه.

وثمة أمر آخر ينبغي أن نشير إليه في هذا السياق، وهو أن قواعد اللغة والنحو لم تكن قد وضعت بعد في زمن امرئ القيس، والمعروف أن هذه القواعد قد وضعت بعد العصر الجاهلي بزمن ليس بالقصير، ومن هنا فإنه لا يجوز لنا أن نطبق هذه القواعد على الشاعر الجاهلي الذي كان يتعامل مع اللغة بفطرته السليمة، وسليقته الصحيحة، ومن ثم

فإنه لا ينظر إلى خروج الجاهلي عن قواعد اللغة والنحو _ إن حصل ذلك _ على أنه من باب الخطأ وإنما قد ينظر إليه على أنه من باب الشواذ على القاعدة.

5_ النقد المعلل:

ومن أنواع النقد التي نقع عليها عند الباقلاني ما يمكن أن نسميه بالنقد المعلل، الذي يقوم على تعليل الأحكام النقدية، ولا يكتفي بإصدار الحكم النقدي دون تعليل أو تسويغ، كما هو الحال في النقد الذوقي الذي يعتمد ـ كما رأينا ـ على الذاتية والتعميم، وكثيرا ما كان الرجل يلجأ إلى مثل هذا النقد على الرغم من أن كثيرا من تعليلاته قد تبدو غير مقنعة، وتشتم منها رائحة التحيّ والظلم.

ومن الأمثلة على نقده المعلل ما ذكره عن قول امرئ القيس:

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

يقول:" ولو أراد أن يجود أفاد أن بجما طيبا على كل حال، فأما في حال القيام فقط فذلك تقصير، ثم فيه خلل آخر لأنه بعد أن شبه عرفها بالمسك، شبه ذلك بنسيم القرنفل، وذكر ذلك بعد ذكر المسك نقص، وقوله" نسيم الصبا" في تقدير المنقطع على المصراع الأول، لم يصله به وصل مثله".

فالباقلاني يورد بيت امرئ القيس ثم يذكر بعض المآخذ عليه، معللا تلك المآخذ بما يراه وينتهجه، ولكنه في هذا النقد غفل عن نقطة مهمة تنبه إليها امرؤ القيس بفطنته وذكائه وحسه الشعري المتوقد، وهي إشارته إلى ما تفعله الحركة بانتشار رائحة العطر، وتوزعها في كل مكان، وذلك لأن حركة الشخص واضع العطر، تدي إلى تحريك الهواء الذي ينشر بدوره العبق والرائحة في المكان، ولهذا فالرائحة في أثناء الحركة، أقوى منها في وضع السكون، وهذا ما تنبه إليه امرؤ القيس بلفتته الذكية.

ومن أمثلة نقده المعلل كذلك نقده البيت:

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي

يقول:" قوله " ففاضت دموع العين" ثم استعانته بقوله: " في" استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع.

وقوله :" على النحر" حشو آخر لأن قوله:" بل دمعي محملي" يغني عنه، ويدل عليه، وليس بحشو حسن، ثم قوله:" حتى بل محملي" إعادة ذكر الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله.

ثم تقديره أنه قد أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم، ويشبه أن يكون غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يبعد أن يبل المحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض أو على الذيل، وإن بله فلقلته وأنه لا يقطر، وأنت تجد في شعر الخبزرزي ما هو أحسن من البيت وأمتن وأعجب".

وتعليقا على نقد الباقلاني هذا يمكن أن نقول:

فأما قول امرئ القيس" مني" فلكي يؤكد من خلال استخدامه ياء المتكلم، أن الدموع المنهمرة هي دموعه هو، وليعبر عن شدة ألمه وحزنه وحسرته، وهذا لم يكن ليتم لو كان قال:" ففاضت دموع العين صبابة" لعدم وجود التصريح المباشر في أن الدموع هي دموعه، وهذا ما أكده مرة أخرى عندما قال" دمعي" مستخدما ياء المتكلم أيضا التي عمقت إحساس المتلقي بألمه وحزنه، وأكدت بما لا يدع مجالا للشك أن الدموع التي فاضت من شدة وجده وصبابته هي دموعه؛ هذه الدموع التي فاضت على النحر، وليس على الخد مثلا، فادمع يسيل على الخد أولا، ولكنه أراد المبالغة في ذلك فقال" على النحر" أي أن دمعه وصل إلى نحره لشدة انهماره، ولم يكتف بهذه المبالغة فغالى أكثر عندما أكد أن دمعه قد تجاوز النحر ليصل إلى حمالة سيفه، وهذا دليل على غزارة هذه الدموع التي أدركنا من بداية البيت أنها دموع غزيرة لقوله" ففاضت" وكان يمكن أن يقول مثلا " فسالت" ولكنه أراد المبالغة ليعكس لنا مدى الألم الذي حل به عندما تذكر

محبوبته، ومقدار الحسرة التي تعتصر قلبه؛ هذه المبالغة التي بدأها بالفعل" فاضت" ثم تدرجت صعودا عندما بل دمعه محمله، إلى أن وصل ذلك الدمع إلى حمالة سيفه، فالحشو في البيت هو من باب الحشو الحسن والجيد، وأدى وظيفة مهمة في البيت، هي وظيفة التأكيد والتفصيل، وليس من باب الحشو السيء الذي يمكن الاستغناء عنه، لأنه لا يحمل أية إضافة إلى المعنى.

ويمكن أن نلاحظ أيضا أن الباقلاني يأخذ على امرئ القيس مبالغته وإفراطه في جعله الدمع يبل المحمل، وكان يمكن أن يقول: حتى بل دمعي معانيهم وعراصهم، ولعمري إن ما اقترحه الباقلاني يحمل من المبالغة أكثر من الذي ذكره امرؤ القيس بكثير، فالدمع الذي يصل إلى حمالة السيف فيه مبالغة، ولكنها مبالغة أقل بكثير من تلك التي اقترحها الباقلاني، وهي أن الدمع قد بل المغاني والعراص، أي أنه وصل إلى الأرض فبلها، وفي هذا إفراط أكبر من الإفراط الذي ذكره الرجل في بيته.

والعجيب في نقد الباقلاني أخيرا ما يراه في أن في شعر الخبزرزي ما هو أحسن من بيت امرئ القيس وأمتن وأعجب، من دون أن يذكر شيئا من شعر هذا الأخير ليكون برهانا على صدق ما يقول، ودليلا على صحة ما يذهب إليه.

6_ اللفظ والمعنى:

يتناول الباقلاني في نقده بعض الملاحظات التي تتعلق بالألفاظ والمعاني، فتتعدد نعوت المعاني وكذلك الألفاظ، **فمن نعوت المعنى عنده أنه: غير بديع، وخاو، ولا يروق، وغير حسن، ومنزوع، ومن نعوت الألفاظ أنها: غير حسنة، ولا تروق، وغير بديعة، وغير شريفة، ومصنوعة**، فهو يصف على سبيل المثال البيت:

ألا رب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل

بأنه" خال من المحاسن والبديع، خاو من المعنى، وليس له لفظ يروق، ولا معنى يروع، من طباع السوقة، فلا يرعك تمويله باسم موضع غريب".

ويقول عن البيت:

فقلتُ لها: سيري وأرْخي زِمامَهُ ولا تُبْعديني مِن جَناكِ المعلَّلِ

إنه" قريب النسج، ليس له معنى بديع، ولا لفظ شريف، كأنه من عبارات المنحطين في الصنعة".

ويورد كذلك البيت:

إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له بشِقّ وتحتي شِقُّها لم يُحوَّلِ

ثم يقول:" ..... ثم ليس في البيت لفظ بديع، ولا معنى حسن".

ولعل مما يلاحظ على نقده الألفاظ والمعاني في القصيدة عدة أمور هي:

الأمر الأول:

أنه يجمع في نقده دائما بين اللفظ والمعنى، فأي ملاحظة نقدية للمعنى تستتبعها ملاحظة نقدية للفظ، وأي ملاحظة نقدية للفظ تستتبعها ملاحظة نقدية للمعنى، وهذا الأمر يعكس تلازم هذين العنصرين في ذهن الباقلاني النقدي، ومما يعكس تلازمهما في المنظومة النقدية القديمة عموما.

والأمر الثاني:

هو أن نعوت كل من الألفاظ والمعاني التي ذكرها الباقلاني في نقده، وردت في سياق سلبي، ولم نجده يثني على بعضها، أو يستحسن بعضها الآخر أبدا، الأمر الذي يدخل في سياق تحامله على القصيدة وعلى صاحبها.

والأمر الثالث:

التداخل في بعض النعوت التي يطلقها، وعدم التمييز فيها بين الألفاظ والمعاني، فهو يصف الألفاظ والمعاني كلا على حدة، بأنها غير حسنة، وغير بديعة، وهذا يدل على عدم وضوح المصطلح النقدي في ذهنه وضوحا تاما.

والأمر الرابع:

غياب الدقة والتحديد عن هذه النعوت، وغلبة الطابع الذوقي عليها، إذ لا يستطيع المرء معرفة المراد منها بدقة، أو فهم ما يعنيه الناقد من وراء استخدامه لها.

7ـ الاستشهاد بأقوال العلماء السابقين:

يكثر الباقلاني في نقده من الاستشهاد بأقوال سابقيه من العلماء، وهذه حسنة من حسنات نقده، تعكس ثقافته الواسعة، وتدل على اطلاعه العميق على الموروث الثقافي السابق له، فهو لا يفتأ يستشهد بأقوال العلماء ليؤكد رأيا، أو يعزز مقولة، أو يفيد معلومة.

ويتبع الباقلاني في هذا النقل والاستشهاد بأقوال العلماء طريقتين اثنتين:

الأولى: أن يذكر اسم العالم باسمه، فهو ينقل مثلا عن الأصمعي، وعن أبي عبيدة ـ وأظنه يعني أبا عبيدة معمر بن المثنى ـ وغيرهما، فهو يقول:

" ثم إن في قوله:" لم يعف رسمها" ذكر الأصمعي من محاسنه أنه باق، فنحن نحزن على مشاهدته ..... ثم في هذه الكلمة خلل آخر لأنه عقّب البيت بأن قال:

فهل عند رسم دارس من معول

فذكر أبو عبيدة: أنه رجع فأكذب نفسه ....."

والثانية: أن **لا** ينص على ذكر اسم عالم بعينه، وإنما يكتفي بنسبة الكلام إلى بعض العلماء أو بعض الأدباء، ومن ذلك مثلا قوله:" قال بعض العلماء: قوله:" يا عجبا" يعجبهم من سفهه في شبابه من نحره لهن.... "

8ـ الموازنة:

لعلنا لا نبالغ كثيرا إذا قلنا إن الباقلاني بنى كتابه في معظمه على المقارنة والموازنة، وقد رأينا فيما سبق الكثير من ملامح الموازنة لديه، وسنشير فيما يلي إلى بعض الملامح الجديدة التي تعكس اهتمام الرجل بالموازنة منهجا نقديا واضحا اعتمد عليه في نقده.

8_1_ الموازنة والاستشهاد بأشعار الشعراء:

فمن ملامح الموازنة عند الباقلاني استشهاده بأشعار الشعراء الآخرين، ومقارنتها بشعر امرئ القيس حتى يقف بالقارئ على المكانة الحقيقية لشعره، ومنزلته بين أشعار الشعراء، وليبين كذلك أن شعره لا يخلو من التباين والتفاوت، وأنه لا يتفوق كثيرا على شعر غيره، فثمة شعراء كثيرون عارضوه في أشعارهم، أو زادوا عليه في هذا أو ذاك، وكل ما قيل عن تميزه من غيره، أو تفوقه على أضرابه من الشعراء، لا يعدو أن يكون ضربا من المبالغة، ولا يخلو من بعض التجاوز.

من ذلك مثلا ما ذكره حول قوله:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل

إذ أشار إلى بعض مآخذ العلماء عليه، ومن أن الثريا لا تتعرض ونحو ذلك، ثم ذكر أن البيت غير معيب من حيث عابوه به، وأنه من محاسن هذه القصيدة، ولكنه مع إقراره بتميز هذا البيت وتفوقه ،إلا أنه رجع فقال:" ولكنه لم يأت فيه بما يفوق الشأو، ويستولي على الأمد" ثم ذكر أن الشعراء المتقدمين والمتأخرين قد أكثروا من وصف النجوم عامة، والثريا خاصة، "وكل قد أبدع فيه وأحسن، فإما أن يكون قد عارضه، أو زاد عليه".

وليؤكد هذا الذي ذهب إليه أورد أبياتا لعدد من الشعراء، كذي الرمة وابن المعتز وابن الطثرية وغيرهم، ليبين أن الإبداع في هذا المعنى ممكن وقريب، وليس فيه ما لا يمكن إدراكه أو الوصول إليه.

ثم قرر أن في الأبيات التي ذكرها في وصف الثريا "ما يزيد على تشبيهه في الحسن ـ يعني امرأ القيس ـ أو يساويه، أو يقاربه" ولم يكتف بهذا بل رجع لينقب عن بعض العيوب في البيت، ويفتش عن بعض المآخذ، بعد أن كان قد أقر بأنه من محاسن القصيدة، فرأى فيه ضربا من التكلف لأنه قال:" إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرُض أثناء الوشاح" فقوله" تعرضت" من الكلام الذي يستغنى عنه، لأنه يشبه أثناء الوشاح

بالثريا، سواء كان في وسط السماء، أو عند الطلوع والمغيب، فالتهويل بالتعرض، والتطويل بهذه الألفاظ لا معنى له، وفيه أن الثريا .... "

8_2 _ الموازنة والقدماء والمحدثون:

ومن ملامح الموازنة كذلك في نقد الباقلاني موازنته بين أبيات من قصيدة امرئ القيس، وأبيات لبعض المحدثين من جهة، وموازنته بينه وبين الشعراء القدماء والمحدثين من جهة أخرى، فهو يوازن بين محاسن شعره عموما، وما أتى به المحدثون في أشعارهم من محاسن، فيرى أنه لم يأت بالخارق للعادة، ولا بالبارع الذي نشاهده في أشعار غيره، ففي أشعار المحدثين ما يساوي شعره، وما يقصر عنه، وما يتفوق عليه، وما ذاك إلا لأن ما يرمون إليه، ويحاولونه في أشعارهم، هو مما للآدمي فيه مجال، وللبشري فيه مثال، يقول:

" وإذا جاؤوا إلى تعداد محاسن شعره، كان أمرا محصورا، وشيئا معروفا، أنت تجد من ذلك البديع، أو أحسن منه في شعر غيره، وتشاهد مثل ذلك البارع في كلام سواه، وتنظر إلى **المحدثين** كيف توغلوا إلى حيازة المحاسن، منهم من جمع رصانة الكلام إلى سلاسته، ومتانته إلى عذوبته، والإصابة في معناه إلى تحسين بحجته، حتى إن منهم من قصر عنه في بعض، وإن وقف دونه في حال، سبقه في أحوال، وإن تشبه به في أمر، ساواه في أمور، لأن الجنس الذي يرمون إليه، والغرض الذي يتواردون عليه، هو مما للآدمي فيه مجال، وللبشري فيه مثال".

وقد نجده يحدد شاعرا بعينه من المحدثين كالخبزرزي مثلا، فيرى أن في شعره ما هو أحسن من بعض شعر امرئ القيس، فهو يقول عن بيته:

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي

بعد أن يوسعه ذما وقدحا:

" وأنت تجد في شعر الخبزرزي ما هو أحسن من هذا البيت وأمتن وأعجب".

وهو لا يفتأ يحاول تسفيه شعر الرجل، والحط من قدره، والتقليل من شأنه، والاستهتار بشعره وشاعريته، حتى إنه في بعض شعره يشاكل طبع المتأخرين، وفي هذا إشارة إلى تدني مستواه الشعري، وانحطاط منزلته، فهو ينتقد بيته الذي يقول فيه:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من رحلها المتحمل

مبينا ما فيه من خلل، وما يعتوره من نقص، وما ينطوي عليه من عيوب، ثم يقول:

" ..... ولو سلم من العيب، لم يكن فيه شيء غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته، مع قلة معناه، وتقارب أمره، ومشاكلته طبع المتأخرين من أهل زماننا".

وكأني به قد أحس أن العيوب التي أشار إليها في البيت ليست مقنعة للمتلقي بما يكفي، ولذلك وجدته قد تراجع قليلا، وعاد ليرى أن ما في البيت مشاكل لطبع المتأخرين، إذ المهم عنده هو البحث عن أي تهمة يتهم بها الرجل، وعن أي شيء ينقص من قيمة شعره، حتى ولو كان هذا الشيء مفتعلا وغير مقنع.

ولعل تجني الباقلاني على امرئ القيس، يتضح أكثر في تلك الأحكام النقدية العامة التي يطلقها على شعره، مبينا فيها أنه في الكثير من شعره لا يتقدم أحدا من المتأخرين فضلا عن المتقدمين، فأبيات القصيدة التي أوردها من أولها إلى قوله:

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت علي وآلت حلفة لم تحلل

لا يرى فيها ما يدل على تميزه من غيره، أو تفوقه على سواه، لا من المتأخرين ولا من المتقدمين، يقول:

" وإنما يكفي أن نبين أن ما سبق من كلامه إلى هذا البيت، مما لا يمكن أن يقال إنه يتقدم فيه أحدا من المتأخرين، فضلا عن المتقدمين".

ومن هنا نجد أن الباقلاني في موازنته بين أشعار امرئ القيس، وأشعار القدماء والمحدثين من الشعراء، يهدف إلى تحقيق أمرين اثنين:

الأول: محاولة إثبات عدم تفوقه عليهم، لا بل إنهم في كثير من الأحيان هم الذين يتفوقون عليه، ويبزونه في أشعارهم، وفي أحسن الحالات فإن ما عنده يساوي ما عندهم، أو يشابهه، أو يدانيه".

والثاني: إثبات أن كلام الشعراء قديما وحديثا متفاوت ومتباين، ولا يسير على نمط ثابت في الجودة والحسن، فتراه يعلو تارة، وينخفض تارة، وهذه السمة _ أعني سمة التفاوت والتباين _ تنطبق على كلام البشر عامة ومن دون استثناء، بخلاف البيان الإلهي الذي يأتي في المرتبة الأعلى بلاغة وفصاحة وبيانا، فلا تباين في نظمه، ولا تفاوت في نسجه.

9_ التفاوت والتباين:

أكثر النقاد من الحديث عن التفاوت والتباين في أشعار الشعراء، ورأوا أن هذه السمة هي من السمات التي تنطبق على الشعراء جميعا، إذ لا يمكن أن يكون شعر الشاعر في مستوى واحد من الجودة والحسن والتماسك، بل لا بد من أن تقع في شعره على الجيد والرديء، والحسن والقبيح، فالقاضي الجرجاني مثلا يتحدث عن التفاوت في شعر أبي تمام، فيرى" أنه ما تكاد قصيدة تسلم من أبيات ضعيفة، وأخرى غثة، لاسيما إذا طلب البديع، وتتبع العويص".[1]

وهو يتحدث كذلك عن تفاوت شعر أبي نواس قائلا:

" ولو تأملت شعر أبي نواس حق التأمل، ثم وازنت بين أخطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره، لعظمت من قدر صاحبنا _ يعني المتنبي _ ما صغرت، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعرا أعم اختلالا، وأقبح تفاوتا، وأبين اضطرابا، وأكثر سفسفة، وأشد سقوطا من شعره هذا، وهو الشيخ المقدم، والإمام المفضل، الذي شهد له خلف وأبو عبيدة والأصمعي.....".[2]

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه: 70.

[2] نفسه: 55.

فالتفاوت في نظم الأشعار آفة لا يكاد يخلو منها شاعر، لا في القديم ولا في الحديث، ولن تجد شاعرا _ وإن أعياك البحث، وأضناك التنقيب _ يستوي شعره من أوله إلى آخره، أو يخلو من سقطات أو عثرات.

وتختلف أهداف النقاد من الحديث عن التفاوت في أشعار الشعراء، فبينما يهدف القاضي الجرجاني إلى الدفاع عن المتنبي، وعن اتهام شعره بالتفاوت والتباين، معتمدا على إثبات هذا التفاوت في أشعار الشعراء الكبار، الذين يشار إليهم بالبنان، والذين هم محط أنظار الناس، خاصيهم وعاميهم، كأبي نواس، وأبي تمام وغيرهما، فإننا نجد أن الباقلاني في حديثه عن التفاوت والتباين في معلقة امرئ القيس، يهدف إلى أن ذلك مما يقع في شعره، وهو الشاعر المقدم، والفحل المبرز، فما بالنا بغيره من الشعراء، ممن هم أقل شأوا، وأحفض منزلة، وأدنى درجة، لينتهي بعد هذا كله إلى إثبات فكرة الإعجاز القرآني، وهي الفكرة التي بنى عليها كتابه كاملا، فبيان القرآن لا يتفاوت، وبلاغته لا تتباين، بخلاف كلام الآدميين الذي لا يخلو من التفاوت والتباين.

وهذا ما يؤكده الباقلاني بقوله:" وإنما أنكرنا أن يكون شعره _ يعني امرأ القيس _ متناسبا في الجودة، ومتشابها في صحة المعنى واللفظ، وقلنا: إنه يتصرف بين وحشي غريب مستنكر، وعربية كالمهمل مستكرهة، وبين كلام سليم متوسط، وبين عامي سوقي في اللفظ والمعنى، وبين حكمة حسنة، وبين سخف مستشنع، ولهذا قال الله عز اسمه:" ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا". [1]

وفي موضع آخر يقول مؤكدا تفاوت القصيدة وتباينها:

" اعلم أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة، وأبيات متوسطة، وأبيات ضعيفة مرذولة، وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة، وقد دللنا على

[1] النساء:82.

المبتذل منها، ولا يشتبه عليك الوحشي المستنكر، الذي يروع السمع، ويهول القلب، ويكد اللسان ..... "

10_ ملاحظات في الوزن والقافية:

ومن النقد الذي وجهه الباقلاني للقصيدة، وعده من المآخذ عليها وعلى صاحبها، بعض الملاحظات المتعلقة بالوزن الشعري، فهو أن امرأ القيس لجأ إلى بعض الحيل غير المستحبة، ليقيم الوزن في هذا البيت أو ذاك، فمن ذلك مثلا تعليقه على البيت:

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي

يقول:

" ..... وقوله: "على النحر" حشو آخر، لأن قوله : "بل دمعي محملي" يغني عنه، ويدل عليه، وليس بحشو حسن، ثم قوله: "حتى بل محملي" إعادة ذكر الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله.

ثم تقديره أنه أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم، ويشبه أن يكون غرضه إقامة الوزن والقافية ..... ".

وفي موضع آخر يذكر البيت:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي

ثم يقول معلقا:

" قوله: "دخلت الخدر خدر عنيزة" ذكره تكريرا لإقامة الوزن، لا فائدة فيه، ولا ملاحة له ولا رونق..... "

ولعلنا نرى في مثل هذه الأشياء التي ذكرها الباقلاني، والتي رأى أنها من المآخذ على القصيدة، لأن امرأ القيس يلجأ إليها تحت وطأة إقامة الوزن في البيت الشعري، أقول: لعلنا نجد فيها تخايلا لطيفا من قبل الشاعر، حتى يصل بالبيت الشعري إلى الإيقاع

الصحيح غير المختل، لأنه كان يدرك بفطرته السليمة، وذوقه الصحيح، ضرورة أن يكون وزن البيت صحيحا، في زمن لم تكن قد وضعت فيه قوانين الأوزان، ولا قواعد الإيقاع الشعري، ومن هنا فقد تكون مآخذ الباقلاني على امرئ القيس في هذا الجانب غير دقيقة، وقد يكون هذا مما يحسب لامرئ القيس لا عليه.

11_ ذكورة الشعر وأنوثته:

وصف الباقلاني بعض الأبيات في المعلقة بالتأنث، وأنها بكلام النساء أشبه، وإلى ألفاظهن أقرب، فهو يورد البيتين:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت: لك الويلات إنك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معا: عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

ثم يقول ناقدا ومعلقا:" ..... وقوله في المصراع الأخير من هذا البيت:" فقالت لك الويلات إنك مرجلي" كلام مؤنث من كلام النساء ..... وفي مصراع الثاني أيضا تأنيث من كلامهن".

وفي موضع اخر يقول:" البيت الأول _ يعني قول امرئ القيس _

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فيه ركاكة جدا، وتأنيث ورقة، ولكن فيها تخنيث، ولعل قائلا أن يقول: إن كلام النساء بما يلائمهن من الطبع أوقع وأغزل، وليس كذلك لأنك تجد الشعراء في الشعر المؤنث لم يعدلوا عن رصانة قولهم، والمصراع الثاني منقطع عن الأول لا يلائمه ولا يوافقه، وهذا يبين لك إذا عرضت معه البيت الذي تقدمه، وكيف ينكر عليها تدللها والمتغزّل يطرب على دلال الحبيب وتدلله".

فهو يستخدم في نقده مصطلحات مثل **"التأنيث" و"التخنيث"** ونحو ذلك مما يتصل بنظرة العربي إلى الشعر عموما، هذه النظرة التي ترى الشعر فنا ذكوريا،

ينبغي أن يتسم بالقوة والرجولة والفخامة ونحو ذلك من سمات الرجال، ويبتعد عن صفات الضعف والليونة والتأنث وما إلى ذلك من صفات النساء، ومن هنا نفهم كيف أن الأصمعي مثلا اعتمد في فحولته على مصطلح (الفحل) لكي يصنف الشعراء، فالشاعر عنده فحل أو غير فحل، ولا شك في أن هذا المصطلح الذي استمده الرجل من البيئة المحيطة به، يعكس نظرته إلى الشعر عموما، والذي يتصف بالجزالة والقوة والفخامة ونحو ذلك من صفات الفحل.

ويبدو أن النقاد كانوا معجبين بهذا التصنيف، ومولعين بهذا المصطلح، ولذلك فقد تردد صداه في كثير من الكتب النقدية، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى ما فعله ابن سلام الجمحي مثلا، إذ استخدم المصطلح نفسه ليصنف الشعراء الفحول في طبقات في كتابه" طبقات فحول الشعراء ".

ومن هنا ندرك أيضا كيف أن المفهوم الذكوري للشعر قد استمر في البيئات الثقافية المختلفة، حتى وصل الأمر إلى الخلفاء، فها هو هارون الرشيد يسأل يوما جلساءه وكان الأصمعي بينهم:" أيكم يعرف بيت شعر أول المصراع منه أعرابي في شملة، والثاني مخنث يتفكك، فأرمّ[1] القوم، فقال هارون: قول جميل:

ألا أيها النوام ويحكم هبوا

فهذا أعرابي في شملة، ثم قال:

أسائلكم هل يقتل الرجل الحبُّ

فهذا مخنث يتفكك.

قال الأصمعي: فقلت له: يا أمير المؤمنين، قول مادحك:

يا زائرينا من الخيام

[1] أرمّ القوم: سكتوا.

أعرابي في شملة،

حياكم الله بالسلام

مخنث في يده دف". [1]

ويأتي في هذا السياق وصف بعض الشعراء بالتخنث في أشعارهم كالأعشى مثلا، الذي نعت بأنه أخنث الناس في قوله:

قالت هريرة لما جئت زائرها ويلي عليك وويلي منك يا رجل

والنابغة الذبياني في قوله:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد [2]

ويبدو أن الأمر لم يقتصر على الشعراء فقط، بل تجاوزهم كذلك إلى شياطينهم، ولذلك فإن الشاعر يفخر على أقرانه من الشعراء، بأن شيطان شعره ذكر وليس أنثى، كما هو الحال عند أبي النجم العجلي الذي يقول:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ومهما يكن من أمر هذه النظرة إلى الشعر، فالذي نراه أن لكل غرض شعري معجمه اللفظي الخاص به، والذي يتميز به من غيره من الأغراض الأخرى، فألفاظ الفخر غير ألفاظ الغزل، وألفاظ المديح تختلف عن ألفاظ الهجاء، وهكذا في سائر الأغراض الشعرية، وإذا كنا نطلب الفخامة والقوة والرصانة وجزالة الألفاظ ونحو ذلك في غرض كالفخر مثلا، فإننا لا نطلب الشيء ذاته في غرض الغزل، ففي الغزل رقة وعذوبة، وفيه ذوب قلوب وتصدع أفئدة، وفي الفخر عزة وشموخ وتعال وترفع، ومن هنا فلهذا ألفاظه، ولذاك ألفاظه، ولهذا معجمه اللفظي، ولذاك معجمه.

---

[1] الموشح: 312_313.

[2] نفسه: 66_67.

خاتمة ونتائج:

وبعد هذه القراءة التي قدمناها لنقد الباقلاني معلقة امرئ القيس، والتي تدخل تحت ما يسمى بـ (نقد النقد) يمكن أن نختم بجملة من الملاحظات نلخص فيها أبرز النقاط التي تسترعي الانتباه، وتثير الاهتمام:

1_ توقفنا في الصفحات السابقة عند مجموعة من العناوين المهمة، التي نحسب أنها يمكن أن توضح نقد الباقلاني للقصيدة، وتسلط الضوء على أبرز النقاط في هذا النقد، وتنبه على المحاور الأساسية فيه، ولكن هذا لا يعني أبدا أننا استوفينا كل ما يمكن أن يقال في نقد هذه القصيدة، وأتينا على كل شاردة وواردة، ولم نترك لغيرنا ما يمكن أن يقوله، ولسوانا ما يمكن أن يقدمه، لا فنحن لا ندعي هذا بأن ننسبه إلى أنفسنا، أو نزعم شيئا من هذا القبيل فنقع في الوهم، ونصاب بالغرور، ولست أشك البتة في أن أي قارئ مدقق، وباحث متأمل، ودارس فاحص، سيقف في نقد الباقلاني هذه القصيدة على ما لم نقف عليه، وسيكتشف فيه ما لم نكتشفه، وسيهتدي إلى ما لم نهتد إليه، وما ذاك وبيساطة شديدة إلا لأن قراءة النص النقدي، كقراءة النص الإبداعي، ليست قراءة واحدة ثابتة لا تتغير، بل إنها تختلف من ناقد إلى اخر، وتتباين بين دارس ودارس، والسبب في هذا اختلاف المناهج والرؤى وأساليب القراءة بين النقاد، وكذلك التنوع في المكونات الثقافية، والمؤهلات الذاتية للناقد، وغير ذلك من أمور كثيرة تؤدي إلى اختلاف القراءات وتباينها بين النقاد، على الرغم من أننا لا نعدم أحيانا بعضا من التشابه، وشيئا من التلاقي، وذلك لأن النص المدروس واحد، إلا أن ذلك يبقى ضمن حدود التشابه فقط ولا يتجاوزه ليصل إلى درجة التطابق أو ما يقرب من التطابق، فهذا مما يستحيل وقوعه في قراءات النص الواحد مهما تعددت أو كثرت.

2_ توزع نقد الباقلاني لهذه القصيدة ما بين **النقد الموضوعي، والنقد الذاتي**، أما نقده الموضوعي وهو الأقل عنده، فقد بدا واضحا في بعض نقده مما أشرنا إليه، ونبهنا عليه،

إذ كنا نراه يميل شيئا ما إلى تقديم الأدلة على ما يقول، ويورد التعليلات المناسبة لما يذهب إليه، وأما نقده الذاتي وهو الغالب على نقده، فقد كثر عنده كثرة لافتة، وتجلى فيه اعتماده على ذوقه الخاص، وانطباعاته الشخصية في قراءة النصوص، مما أدى به إلى التحامل والتجني والظلم، وأوقعه في التعسف، وأبعده في كثير من الأحيان عن الموضوعية في قراءته للقصيدة، فقد أسرف في نقده باستعمال العبارات العامة التي لا تفصح عن مفهومها، ولا تبين عن دلالاتها إلا بعد لأي وعنت شديدين، وقد لا تفعل البتة، فتبقى المقاصد حبيسة في ذهن صاحبها، والدلالات رهينة بما يرمي إليه قائلها، ومن هنا فقد خلّف ثروة طائلة من العبارات الطنانة والرنانة، وقد أشارت الدكتورة عائشة عبد الرحمن إلى شيء من هذا، منبهة على تأثيره فيمن جاء بعده ممن بحثوا في الإعجاز، تقول:" ويمضي الباقلاني بعد أن ترك للبلاغيين ممن تكلموا في الإعجاز بعده هذا الرصيد الضخم من ألفاظه الرنانة، وعباراته الفخمة، في النصاعة والبراعة، والفخامة والسلاسة، والنضارة والغضارة، والرونق والماء، والحسن والبهاء....".[1]

3ـ ونتيجة لاعتماده على النقد الذوقي أيضا، فقد كثرت لديه الأحكام النقدية العامة غير المعللة، والتي لا تعتمد على أسس فنية دقيقة أو محددة، ولا تستند إلى معايير علمية واضحة في دراسة النصوص ونقدها.

4ـ يعد هذا النص من أبرز النصوص التي تمثل النقد التطبيقي في النقد العربي القديم، ومن أهم الأمثلة على عناية النقاد العرب بدراسة جزء كبير من قصيدة معروفة ومشهورة، وذلك لأن النقاد العرب لم يكونوا مهتمين ـ في أغلب الأحيان ـ بتقديم دراسات نقدية تتناول قصائد بأعيانها، وإنما كان جل اهتمامهم منصبا على دراسة البيت أو البيتين أو الأبيات القليلة في القصيدة الواحدة، وقد أشار الدكتور طه حسين إلى شيء من هذا في حديثه عن نقاد أبي تمام والبحتري والمتنبي، إذ يقول:" إنكم لا تجدون أحدا

[1] الإعجاز البياني للقرآن: 106.

من هؤلاء النقاد ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة، فهم إذا قرؤوا أجمل قصائد أبي تمام والمتنبي والبحتري لا ينظرون إليها جملة، كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، وإنما يقفون عند البيت أو البيتين ...." وهذا مما يحسب للباقلاني ويحمد له، ويثنى به عليه، لأنه نبه النقاد على ضرورة الاهتمام بدراسة القصائد وقراءتها قراءة نقدية لا تقف عند حدود البيت أو الأبيات القليلة منها، بل تتجاوز ذلك لتشمل معظم أبيات القصيدة، وقد فعل هذا مرتين: الأولى في معلقة امرئ القيس هذه، والثانية في قصيدة البحتري ذات المطلع:

أهلا بذلكم الخيال المقبل فعل الذي تهواه أو لم يفعل

ولا ينبغي أن نغفل في هذا السياق عما فعله الآمدي (370هـ) قبل الباقلاني في موازنته بين الطائيين، فالسمة الغالبة على موازنته هي النقد التطبيقي، ولكنه لم يتناول في نقده قصائد كاملة أو شبه كاملة كما فعل الباقلاني، وإنما اقتصر على تناول أجزاء من قصائد الشاعرين تتضمن هذا المعنى أو ذاك مما تطرق له الشاعران ومن ثم يقوم بالموازنة فيما بين تلك المعاني فقط دون أن يتجاوز ذلك إلى تقديم قراءة نقدية تشمل القصيدة كلها أو معظمها كما فعل الباقلاني في قصيدتي امرئ القيس والبحتري.

5ـ إن هدف الباقلاني من دراسة هذه القصيدة وكذلك قصيدة البحتري هو إثبات إعجاز القرآن، ولذلك فقد حاول أن يقدم دراسة نقدية شاملة للقصيدتين، مركزا في معظم هذا النقد على إبراز العيوب والمثالب، والإشارة إلى الهنات والعثرات، والتنبيه على الهفوات والسقطات، وغض النظر في معظم الأحيان عن المحاسن، وإغفال الجوانب الجيدة والمتميزة، ظنا منه بأن هذا سيبرز إعجاز القرآن أكثر، وسيدلل عليه بطريقة لا تقبل الشك أو المراء، ولذلك فقد كان هاجسه الأكبر هو إسقاط القصيدتين لصالح القرآن الكريم، ولسنا نظن أن إثبات الإعجاز القرآني يحتاج إلى ركوب مثل هذه الطرق الوعرة، وتجشم مثل هذا العناء، كما أنه لا ينبغي أن يدلل على هذا الإعجاز من خلال

إسقاط النصوص الأدبية المختلفة، والتقليل من أهميتها، ونفي الجودة عنها، وهدم أركانها، ولا سيما ما عرف منه بالتميز، واشتهر بالتفوق، بحجة

إظهار تميز القرآن الكريم وتفوقه، وذلك لأن حقيقة الإعجاز القرآني حقيقة راسخة، لا يشك فيها إلا معاند، ولا ينكرها إلا جاحد، وليس يضير إعجاز القرآن أن يكون هذا النص أو ذاك متفوقا أو متميزا في بابه، أو أن يكون هذا الشاعر أو الأديب بارعا في أدبه، متقدما على أشباهه ونظرائه، لا بل إن ذلك قد يعد دليلا على تأثر هؤلاء المبدعين بأسلوب القرآن، واستلهامهم طرائقه في الأداء، ووسائله في التعبير، لأنه ما من مبدع في ميدان الأدب إلا وقد تأثر قليلا أو كثيرا بالأسلوب القرآني وببلاغته وفصاحته.

6ـ إن الموازنة التي عقدها الباقلاني بين القرآن الكريم ومعلقة امرئ القيس أولا وقصيدة البحتري ثانيا، عمل جدير بالاحترام، وأمر يثير الاهتمام، فهو اختار الشعر دون غيره من فنون القول لأنه يرى "أن معظم براعة كلام العرب في الشعر، ولا نجد في منثور قولهم ما نجد منظومه .... وهو ـ أي الشعر ـ وإن ضيق نطاق القول، فهو يجمع حواشيه، ويضم أطرافه ونواحيه، فهو إذا تهذب في بابه، ووفي له جميع أسبابه، لم يقاربه من كلام الآدميين كلام، ولم يعارضه من خطابهم خطاب".

وانطلاقا من رؤيته هذه فقد اختار الشعر، ولم يطل الوقوف على فنون القول الأخرى، ولكنه لم ينتبه إلى مسألة مهمة تتعلق بالاختلاف والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة، إذ إن لكل فن قولي، ونوع أدبي، ماهيته وطبيعته ووظيفته وخصائصه، وهذه العناصر هي التي تجعل الأنواع الأدبية متمايزة، ويختلف بعضها عن بعض، على الرغم من القواسم المشتركة الكثيرة التي تربط فيما بينها، بسبب انتمائها جميعا إلى الحقل الأدبي، ولهذا فإن على الناقد الموازن توخي الحذر الشديد في أمثال هذه الموازنات، والابتعاد عن الذاتية المفرطة، والأحكام الجاهزة والمسبقة، التي تجعل الناقد ينحرف عن مسار النقد الموضوعي التي يجب أن يتحلى به في نقده، وهذا ما وقع فيه الباقلاني في مواضع كثيرة

من نقده، هذا مع تحفظي الشديد على إمكانية الموازنة بين نوعين أدبيين مختلفين، فمنهج الموازنة الصحيح هو الذي يوازن بين نصوص مختلفة في نوع أدبي واحد.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

نصوص للدراسة والتحليل

النص الأول:

من كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للحسن بن بشر بن يحيى الآمدي

(الابتداء بذكر الوقوف على الديار)

قال أبو تمام:

ما في وقوفك ساعةً من باس نقضي حقوقَ الأربُعِ الأدراس

وهذا ابتداء جيد صالح، وقوله" الأدراس" جمع دارس، وقلما يجمع فاعل على أفعال، ومنه: شاهد وأشهاد، وماجد وأمجاد، وصاحب وأصحاب.

وقال أيضا:

قفوا جدّدوا من عهدكمْ بالمعاهدِ وإنْ هي لم تسمعْ لِنشدانِ ناشدِ

أراد لنشدان الناشد الذي يقول: أين أهلك يا دار؟ كما ينشد الناشد الضالة إذا طلبها.

وقال أيضا:

قف بالطلول الدَّارسات عُلاثا أضحَتْ حبالُ قطينِهنّ رثاثا

علاثة: اسم صاحبه، أراد: قف يا علاثة، وهذان ابتداءان صالحان.

وقال أيضا:

قفْ نؤبِّنْ كناسَ هذا الغزال إن فيه لمسرحاً للمقال

التأبين: مدح الهالك، والكناس هنا: الربع، وإنما يريد الخيمة أو البيت من بيوتهم، سماه كناسا لأنه جعل المرأة غزالا أي: قف بنا نندبه فإن المقال يتسع فيه، وهذا أيضا بيت جيد، ومعنى حسن مستقيم.

وقال:

ليس الوقوفُ يكُفُّ شوقَكَ فانزِلِ وابْلُلْ غليلَكَ بالمدامع يُبْلِلِ

وهذا معنى ظريف، وقد جاء مثله في الشعر، قال الأصم الباهلي ــ واسمه عبد الله بن الحجاج ــ ولا أعرف غيره، وأظن أبا تمام عثر به واحتذى عليه، لأنه كان مولعا بغرائب الألفاظ والمعاني:

أتنزلُ اليوم بالأطلال أم تقفُ لا، بل قفِ العيسَ حتى يمضيَ السلفُ

السلف: المتقدمون، وإنما قال ذلك لأن الوقوف على الديار إنما هو وقوف المطي، ولا يكادون يذكرون نزولاً.

وأنشد منشدٌ قول كثيّر وكثيّر يسمع:

وقضّين ما قضّين ثم تركْنني بفيفا حُريمٍ قاعداً أتلدّدُ

فقال كثيّر: أنا ما قلت كذا، أتراني قاعدا أصنع ماذا؟ قيل: فجالساً؟ قال: ولا هذا! أجالسا كنت أبُول، قيل: فما قلت؟ قال: واقفا؛ يريد واقفا على مطيته، فهذا هو المعروف من عاداتهم.

وقد قال كثير:

خليليّ هذا ربعُ عزّة فاعقلا قلوصَيْكُما ثم ابكيا حيثُ حلّت

والقلوص لا يعقلها راكبها إلا إذا نزل عنها، والعقل فوق الركبة.

وقال البحتري:

ما على الرَّكبِ من وُقوفِ الرِّكابِ في مغاني الصِّبا ورَسْمِ التَّصابي

التصابي: التفاعل من صَبا يصبو إذا اشتاق، وإذا فعَل فِعْل الصبي.

وقال أيضا:

ذاك وادي الأراك فاحبِـــــسْ قليلا مقْصرا مـــن ملامَتي أو مطيـــلا

وهذان ابتداءان في غاية الجودة.

وقال أيضا:

قِفِ العِيسَ قد أدنى خُطاها كلالُها وسلْ دار سُعدى إنْ شفاكَ سؤالُها

وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال" أدنى خطاها كلالها" أي: قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار التي تعرَّض لأن يشفيه، وإنما وقف لإعياء المطي.

والجيد قول عنترة:

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها فدَنٌ لأقضِيَ حاجة المتلوِّمِ

فإنه لما أراد ذكر الوقوف، احتاط بأن شبه ناقته بالفدن وهو القصر، ليُعلَمَ أنه لم يقفها ليريحها.

وقد كشف ذو الرمة هذا المعنى وأحسن فيه وأجاد، فقال:

أنَخْتُ بها الوِجْناءَ لا من سآمةٍ لثنتين بين جاءٍ وذاهبِ

يقول: أنختها لأنْ أصلّي، لا من سآمة، هكذا فسروه، وقوله" لثنتين" يعني ركعتي العصر اللتين يقصرُهما المسافر بين اثنين جاء، يريد الليل، وذاهب يريد النهار.

فإن قيل: إنما قال: "أدنى خطاها كلالها" ليعلم أنه قصد الدار من شقة بعيدة فيكون أبلغَ في المعنى.

قيل: العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فإن كانت واقعة على سَنن الطريق، قال الذي له أربٌ في الوقوف لصاحبه أو أصحابه: قفْ، وقفا، وقفوا، وإن لم تكن على سنن الطريق قال: عوجا، وعرِّجا، وعوجوا، وعرجوا، كما قال امرؤ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حِذامِ

وإذا عرجوا كان التعريج أشق على الركب والركاب من الوقوف، لأن لها في الوقوف حيث انتهت راحة، والتعريج فيه زيادة في تعبها وكلالها، وإن قلّت المسافة، كما قال أبو تمام:

وما بك إركابي من الرشد مركباً ألا إنما حاولتَ رُشدَ الركائبِ

لأن هذا القول منه دل على التعريج والتردد في الرسوم، أو أن أصحابه أرادوا أن يستمرَّ في السير، ولا يتعوَّق في الوقوف فيعود ليها ذلك بضرر في العاقبة، وإن أكسبها راحة ما في الوقوف، فقال له أبو تمام "إنما حاولت رشد الركائب" لا رشدي، فأما الأصمعي فإنه يرى التعريج أيضا وقوفا لا عدولا، قال أبو حاتم: قلت له: ما معنى عرّج؟ قال: قف، فقلت: يقال: عرّج إذا عدلَ؟ فقال: لا، وأنشد بيت ذي الرُّمة:

يا حادِيي بنت فضاض أما لكما ـــ حتى نكلمها ـــ همٌّ بتعريجِ

أي: همٌّ بوقوف، وهذا لا يمنع أن يكون همّ بعدول، ونفس الاشتقاق يدل على العدول، والله أعلم.

وقال كثيّر يصف السيل:

فطوراً يسيلُ على قصْده وطوراً يعرّجُ ألاّ يسيلا

فلو كان هناك قصد إلى الدار من جماعتهم أو منه وحده لما لاموه، ولا عنفوه على احتباسه وإطالته، ولا استعجلوه وهو دائبا يسألهم التلوم عليه والتوقفَ معه.

وهذه طريقة القوم في الوقوف على الديار، ولهم فيها من الأشعار ما هو أشهر وأكثر من أن أحتاج إلى ذكره، وتلك سبيل سائر المحدثين، وطريقة الطائيين ما عدلا عنها، ولا خرجا إلى غيرها، ألا ترى إلى قول أبي تمام:

ما في وقوفك ساعةً من باسِ نقضي ذمامَ الأربُعِ الأدراسِ

كيف سأل صاحبه أن يقف عليه ساعة؟ ثم قال بعد بيت آخر:

لا يُسعدُ المشتاقَ وسُنان الهوى بِيسُ المدامعِ باردُ الأنفاسِ

وقوله:

لا تمنعنّي وقْفــــةً أشـــــفي بها داء الفِراق فإنها ماعـــــــونُ

وقال البحتري:

يا وهْبُ هَبْ لأخيك وقفةَ مُسْعِدٍ يعطي الأسى من دمعهِ المبذولِ

وقال أيضا:

قـــفْ بها وقفـــةً تردُّ عليـــــها أدمُعـــاً ردَّهـــا الكرى أنضاء

وقال أيضا:

ماذا عليكَ منَ انتظـــارِ متيَّمٍ بـــلْ مـــا تَضُرُّكَ وقفةٌ في منزلِ

وقال أيضا:

خلِّياهُ ووقفـــــةً في الرُّســـومِ يَخْـــلُ مـــن بعض بثِّهِ المكتومِ

ثم إنا ما علمنا أحدا قصد دارا عفت من شُقّةٍ بعيدة، واحدا كان أو في جماعة، للتسليم عليها، والمسألة لها، ثم انصرفوا راجعين من حيث جاؤوا، وإن هذا ما سُمع به، ولا هو من أغراضهم، إذ ليس فيه جدوى، ولا يؤدي إلى فائدة، لأن المحبوب إن كان حيا موجودا، فقصْد رباعه ومواطنه التي هو قاطنها والإلمام به فيها أولى وأحرى، وإن كان ميتا فالإلمام بناحية الأرض التي فيها حفرته أولى وأحرى، وعلى أنهم لا يكادون يزورون القبور، وإنما وقفوا على الديار، وعرجوا عليها عند الاجتياز بها والاقتراب منها، لأنهم تذكروا عند مشارفتها أوطارهم فيها، فنازعتهم نفوسُهم إلى الوقوف عليها والتلوم بها، ورأوا أن ذلك من كرم العهد، وحسن الوفاء، ألا ترى إلى قول أبي تمام:

أمَواطنَ الفتيان نَطوي لم نَزُرْ شوقاً ولم نندُبْ لُبَنّ صَعيدا

ويروى "لم نزر شعفا" أي: كيف نطوي الرسوم والدمن التي هي مواقف أهل الفتوة، يريد الكرام، ولم نزر حَزْنا لها ولا سهلا، لأنه أراد بالشعف ما ارتفع من الأرض وعلا، وأراد بالصعيد ما اطمأن من الأرض وسفل، والصعيد إنما هو وجه الأرض الذي فيه

التراب، وأكثر ما يكون فيما اطمأن من الأرض، لا فيما علا، فكانوا يرون الوقوف على الديار من الفتوة والمروءة، وأن طيّها عند الاجتياز بها من النذالة، وقبيح الرعاية، وسوء العهد.

وما أحسن ما قال أبو نواس:

وإذا مررتَ على الديار مسلِّما ... فلغير دار أميمةَ الهجرانُ

على طريقة القوم المعتادة.

وقال البحتري يخاطب نفسه أو صاحبا معه:

قِفِ العِيسَ قد أدنى خُطاها كلالُها ... وسلْ دار سُعدى إنْ شفاكَ سؤالُها

فمن زعم أن البحتري بهذا القول كان قاصدا للدار وغير مجتاز، احتاج إلى دليل من لفظ البيت يدل عليه، ولا سبيل له إلى ذلك.

فإن قيل: ولم لا يكون للمطية حق على من بلّغتْهُ منازل الأحباب يوجب أن يكرمها ويريحها، كما قال أبو نواس:

وإذا المطيُّ بنا بلغْنَ محمدا ... فظُهورُهُنّ على الرجال حرامُ

قرّبْننا من خير مَنْ وطئَ الحصى ... فلهنّ علينا حُرمةٌ وذمامُ

قيل: هذا أصل آخر طريقه غيرُ طريق الوقوف على الديار، ولا يقاس أصل على أصل، وإنما يقاس على الأصل فروعُه التي تتفرع منه، وهذا الشرط في كل علم. وقال أبو نواس في موضع آخر يخاطب ناقته أيضا:

فلم أجعلْك للغربان نُحْلاً ... ولم أقُلِ اشرقي بدمِ الوتينِ

يريد قول الشماخ:

إذا بلّغْتني وحملْتِ رحلي ... عَرابةَ فاشرقي بدمِ الوتينِ

لأنه رأى ناقته قد شفّها السير، وهزلها وأنضاها حتى دبرت، وذلك قوله:

إليكَ بعثْتُ راحلتي تشكّى ... كُلوماً بعد مخفدها السّمينِ

فيقول: إذا بلغتني عرابة فلا أبالي أن تهلكي، وهذا ليس بدعاء عليها، وإنما أراد أنك إذا بلّغتنيه فقد بلغتُ الغنى، وأدركت العوض منك، فهذا معنى، وقول أبي نواس له معنى آخر، وليس بضد لقول الشماخ، وإنما يضاده قول المرأة التي قالت: يا رسول الله، إني نذرتُ إن بلّغتُني ناقتي هذه إليك أن أنحرها، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لَبِئْسَ ما جزيتِها" لأن هذه قصدَتْ أن جعلت جزاء التبليغ النحر، فهذان المعنيان يتضادان، وقول الشماخ خارج عنهما، فإنه أصل ثالث، والوجه الذي جاء به البحتري في الوقوف على الديار، وتحرز منه عنترة وذو الرمة وجه غير هذه الوجوه، وطريقة غير هذه الطرق، ولم أقل إنه خطأ، وإنما قلت: إن المعنى غير جيد، فإن التمست العذر للبحتري قلنا: إنه وصف حقيقة أمر العيس عند الوصول إلى الدار، وهذا مذهب من مذاهب العرب عام في أن يصفوا الشيء على ما هو، وعلى ما شوهد، من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع، وربما ورد هذا الوجه على ألسنتهم أحسنَ من كل معنى بديع مستغرب، وربما وقع فيه مثل هذا الخلل لقلة التحرز، وسترى للبحتري وغيره في هذا الكتاب من هذا النوع في مواضعه ما هو أجود من كل جيد، إن شاء الله.

وقال البحتري:

عرِّجْ بذي سلَمٍ فثمَّ المنزلُ فيقولُ صبَّ ما أرادَ ويفعلُ

وهذا ابتداء جيد، وقد رواه قوم "ليقول صب ما أراد ويفعل" والنصب أجود في الروايتين، والرفع له وجه، والمتأخرون لا يكادون يسلمون من اللحن، وهو في أشعارهم كثير جدا.

وقال:

كم من وقوفٍ على الأطلال والدِّمنِ لم يَشْفِ من بُرَحاءِ الشوقِ ذا شجَنِ

وهذا أيضا ابتداء جيد.

وقال أيضا:

استوقفِ الركب في أطلالهمْ وقفا وإن أجدَّ بلى مأثورها وعفَا

يقال: أجدّ في أمره من الانكماش، وجَدّ، وهذا ابتداء صالح.

وقال:

قفا في مغاني الدار نسألْ طلولها عن النَّفَرِ اللائينَ كانوا حلولها

وهذا الابتداء ليس بالجيد، من أجل قوله "اللائين" لأنها لفظة ليست بالحلوة ولا مشتهاة، وليست مشهورة.

فهذا ما ابتدآ به من ذكر الوقوف، وأجعلهما فيه متكافئين، من أجل براعة بيتي البحتري الأولين، وأنهما أجود من سائر أبيات أبي تمام، ولأن للبحتري في الباب التقصير الذي ذكرته له، وليس لأبي تمام مثله.[1]

[1] الموازنة بين أبي تمام والبحتري: 384_385.

عمود الشعر

النص الثاني:

من كتاب "شرح حماسة أبي تمام" للمرزوقي

اعلم أن مذاهب نقاد الكلام في شرائط الاختيار مختلفة، وطرائق ذوي المعارف بأعطافها وأردافها مفترقة، وذلك لتفاوت أقدار مناديحها على اتساعها، وتنازح أقطار مظانها ومعالمها، ولأن تصاريف المباني التي هي كالأوعية، وتضاعيف المعاني التي هي كالأمتعة في المنشور، اتسع مجال الطبع فيها ومسرحه، وتشعب مراد الفكر لها ومطرحه، فمن البلغاء من يقول: فِقرُ اللفاظ وغررها، كجواهر العقود ودررها، فإذا وُسم أغفالها بتحسين نظومها، وحُلّي أعطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعُها ومضبوطها، وازن مفهومها ومحفوظها، وجاء ما حرّر منها مصفّى من كدر العيّ والخطَل، مقوّما من أودِ اللحن والخطأ، سالما من جنَف التأليف، موزونا بميزان الصواب، يموجُ في حواشيه رونقُ الصفاء لفظا وتركيبا، قبلَهُ الفهم والتذّ به السمع، وإذا وُرد على ضد هذه الصفة صدِئَ الفهم منه، وتأذّى السمع به تأذّيَ الحواس بما يخالفها.

ومنهم من لم يرض بالوقوف على هذا الحد فتجاوزه، والتزم من الزيادة عليه تتميمَ المقطع، وتلطيفَ المطلع، وعطفَ الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسبَ الفصول والوصول، وتعادلَ الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى، حتى يطابق اللفظ المعنى، ويسابقَ فيه الفهمُ السمع، قال: ولا غاية وراء هذا.

ومنهم من ترقّى إلى ما هو أشقُّ وأصعب، فلم تقنعهُ هذه التكاليف في البلاغة حتى طلَبَ البديع: من الترصيع والتسجيع، والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء في النظم، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة، إلى وجوهٍ أُخَر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع، فإني لم أذكر هذا القدر إلا دلائل على أمثالها، ولكل مما ذكرتُه ومما لم

أذكر رسمٌ من النفوذ والاعتلاء، بإزائه ما يضادُّه فيسلم للنكوص والاستقال، وأكثر هذه الأبواب لأصحاب الألفاظ، إذ كانت للمعاني بمنزلة المعارض للجواري، فأرادوا أن يلتذَّ السمعُ بما يدرك منه ولا يمجُّه، ويتلقاه بالإصغاء إليه والإذن له فلا يحجُبه.

وقد قال أبو الحسن ابنُ طباطبا ــ رحمه الله ــ في الشعر: هو ما إن عري من معنى بديع لم يعُر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بالشعر.

ومن البلغاء من قصدَ فيما جاش به خاطرُه إلى أن يكون استفادةُ المتأمل له، والباحثِ عن مكنونه من آثار عقله أكثرَ من استفادته من آثار قوله أو مثلَه، وهم أصحاب المعاني، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلةً عذبةً حكيمة ظريفة، أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة المعروف عند العرب، ليتميّز تليدُ الصنعة من الطريف، وقائمُ نظام القريض من الحديث، ولتُعرفَ مواطئُ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسمُ إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويُعلمَ أيضا فرقُ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلةُ الأبيِّ السّمحِ على الأبيِّ الصعب، فنقول وبالله التوفيق:

إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّته، وجزالةَ اللفظ واستقامته، والإصابةَ في الوصف ــ ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائرُ الأمثال، وشواردُ الأبيات ــ والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن، ومناسبةَ المستعار منه للمستعار له، ومشاكلةَ اللفظ للمعنى وشدةَ اقتضائهما للقافية حتى لا منافرةَ بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار.

فعيارُ المعنى: أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جَنُبتا القبول والاصطفاء مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وغلا انتقص بمقدار شوْبه ووحشته.

وعيار اللفظ: الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجّنُه عند العَرْضِ عليها فهو المختارُ المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعىً، لأن اللفظة تُستكرهُ بانفرادها، فإذا ضامَّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا.

وعيار الإصابة في الوصف: الذكاءُ وحسنُ التمييز، فما وجداه صادقا في العُلوق، ممازجا في اللصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه، ويُروى عن عمر رضي الله عنه أنه قال في زهير: "كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال" فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه.

وعيار المقاربة في التشبيه: الفطنةُ وحسن التقدير، فأصدقُه ما لا ينتقِضُ عند العكس، وأحسنُه ما أُوقع بين شيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليَبينَ وجهُ التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهرَ صفات المشبه به، وأملكَها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل: "أقسام الشعر ثلاثة: مثلٌ سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة".

وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيُّر من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبَّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالُماً لأجزائه وتقارناً، وألا يكون كما قيل فيه:

وشعرٍ كبعر الكبش فرّق بينه لسان دعيّ في القريض دخيل

وكما قال خلفٌ:

وبعض قريض الشعر أولادُ علّةٍ يكُدُّ لسان الناطق المتحفّظِ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئا مما قاله، فقال:

قد قلت لو كان له قِرانُ

وإنما قلنا: "على تخير من لذيذ الوزن" لأن لذيذه يَطرَبُ الطبع لإيقاعه، ويمازِجُه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه، ولذلك قال حسان:

تغنَّ في كل شعر أنتَ قائلُه إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

وعيار الاستعارة: الذهن والفطنة، وملاكُ الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبَّهُ والمشبَّه به، ثم يُكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له.

وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدُّربة ودوامُ المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاءَ في خلالها ولا نُبْوَ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رُتب المعاني: قد جُعلَ الأخصُّ للأخصّ، والأخسُّ للأخسّ، فهو البريء من العيب.

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوَّفُها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرّها، مُجتلبة لمستغنٍ عنها.

فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظَّم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلَّها فبقدر سُهْمَته منها يكون نصيبُه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومُتَّبعٌ نَهْجُهُ حتى الآن.

واعلم أن لهذه الخصال وسائط وأطرافا، فيها ظهر صدقُ الواصف، وغلوُّ الغالي، واقتصادُ المقتصد، وقد اقتفرها[1] اختيار الناقدين، فمنهم من قال: "أحسن الشعر أصدقه" قال: لأن تجويد قائله فيه مع كونه في إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق، ومنهم من اختار الغلو حتى قيل: "أحسن الشعر أكذبه" لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابُل الوصف والموصوف، امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة، وظهر قوتُه في الصياغة، وتمهُّرُه في الصناعة، واتسعت مخارجُه ومواجُه، فتصرف في الوصف كيف شاء، لأن العمل عنده

[1] الاقتفار: الاقتفاء.

على المبالغة والتمثيل، لا المصادفة والتحقيق، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له، وبعضهم قال: "أحسن الشعر أقصده". [1] لأن على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط، فما استوفى أقسام البراعة والتجويد أو جلّها، من غير غلو في القول ولا إحالة في المعنى، ولم يُخرج الموصوفَ إلى أن لا يُؤمن لشيء من أوصافه، لظهور السَّرف في آياته، وشمول التزيُّد لأقواله، كان بالإيثار والانتخاب أولى. [2]

[1] من القصد وهو الوسط من الأمور.

[2] شرح ديوان الحماسة: 5_12.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

نظرية النظم

النص الثالث:

من كتاب "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني

فصل في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة:

في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة، وكل ما شاكل ذلك مما يُعبَّرُ به عن فضل بعض القائلين على بعض، من نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، ورأموا أن يعلموهم ما نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم، ومن المعلوم أنَّ لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يُفرَدُ فيه اللفظ بالنعت والصفة، ويُنسب فيه الفضل والمزيَّةُ إليه دون المعنى، غيرَ وصف الكلام بحسن الدَّلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على النفس، وتنالَ الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد، وتطيلَ رُغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يُؤتى المعنى من الجهة التي هي أصحُّ لتأديته، ويُختارَ له اللفظ الذي هو أخصُّ به، وأكشفُ عنه، وأتمُّ له، وأحرى بأن يُكسبَهُ نبلا، ويُظهرَ فيه مزيَة.

وإذا كان هذا كذلك، فينبغي أن يُنظرَ إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصيرَ إلى الصورة التي بها يكون الكلِمُ إخباراً وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنىً من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضمِّ كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يُتصوَّرُ أن يكون بين اللفظتين تفاضلٌ في الدلالة، حتى تكون هذه أدلَّ على معناها الذي وُضعتْ من صاحبتها على ما هي موسومةٌ به حتى يُقال: إن رجلا أدل على معناه من فرسٍ على ما سُمِّي به، وحتى يُتصوَّرَ في الاسمين الموضوعين لشيء واحد، أن يكون هذا أحسنَ نبأً عنه، وأبينَ كشفا عن صورته من الآخر فيكون "الليث" مثلا،

أدلَّ على "السبع" المعلوم من الأسد، وحتى إنا لو أردنا الموازنة بين لغتين كالعربية والفارسية، ساغ لنا أن نجعل لفظة "رجل" أدلَّ على الآدمي الذَّكرِ من نظيره في الفارسية.

وهل يقع في وهمٍ وإن جهِدَ، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غيرِ أن يُنظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفةً مستعملةً، وتلك غريبةً وحشيةً، أو أن تكونَ حروفُ هذه أخفَّ، وامتزاجُها أحسن، ومما يكُدُّ اللسانَ أبعدَ، وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانَها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعنى جاراتها، وفضلَ مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا: لفظة متمكنةً ومقبولة، وفي خلافه: قلقةً ونابية ومستكرَهة، إلا وغرضُهم أن يعبروا بالتمكُّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنُّبُوِّ عن سوء التلاؤم، وأنّ الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلُح أن تكون لِفقا للتالية في مؤداها.

وهل تشكُّ إذا فكرت في قوله تعالى: "وقيل يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيضَ الماءُ وقُضي الأمرُ واستوتْ على الجُوديّ وقيل بعداً للقوم الظالمين" [1] فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع، أنك لم تجد ما وجدتَ من المزيّة الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسنُ والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة وهكذا، إلى أن تستقرَّها إلى آخرها، وأن الفضلَ تناتجَ ما بينه، وحصل من مجموعها.

إن شككتَ فتأمل! هل ترى لفظةً منها بحيث لو أُخذتْ من بين أخواتها وأُفردتْ، لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية، قل: "ابلعي" واعتبرها وحدها من غيرِ أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها، وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أُمرتْ، ثم في أنْ كان النداء بـ "يا" دون "أي" نحو: يا أيتها الأرض، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: ابلعي

[1] هود/44.

الماء، ثم أن أُتبع نداء الأرض وأمرُها بما هو من شأنها، ونداءُ السماء وأمرُها كذلك بما يَخُصُّها، ثم أن قيل: "وغيض الماء" فجاء الفعل على صيغة

"فُعِل" الدالة على أنه لم يَغِضْ إلا بأمرِ آمرٍ، وقدرة قادر، ثم تأكيدُ ذلك وتقريره بقوله تعالى: "قضي الأمر" ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو "استوت على الجودي"، ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرطُ الفخامة والدلالة على عِظَمِ الشأن، ثم مقابلة "قيل" في الخاتمة بـ "قيل" في الفاتحة.

أفترى لشيءٍ من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعةً، وتحضُرُك عندَ تصوُّرِها هيبةٌ تحيط بالنفس من أقطارها، تعلقا باللفظ من حيث هو صوتٌ مسموع، وحروفٌ تتوالى في النطق، أم كلُّ ذلك لِمَا بين الألفاظ من الاتساق العجيب.

فقد اتضح إذا اتّضاحا لا يدع للشك مجالا، أنّ الألفاظ لا تتفاضلُ من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأن الألفاظ تثبُتُ لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقُك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقُلُ عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة ــ من الطويل ــ:

تلفَّتُّ نحوَ الحيّ حتّى وجدْتُني وجعْتُ من الإصغاءِ ليتا وأخدعا

وبيت البحتري ــ من الطويل ــ:

وإني وإنْ بلَّغْتَني شرَفَ الغنى وأعتَقْتَ من رِقّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام ــ من المنسرح ــ:

يا دهرُ قوّمْ من أخدعيكَ فقد أضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرقكْ

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعافَ ما وجدتَ هناك من الرَّوح والخفة والإيناس والبهجة.

ومن أعجبِ ذلك لفظةُ "الشيء" فإنك تراها مقبولةً حسنة في موضع، وضعيفةً مستكرهة في موضع، وإن أردتَ أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالئ عينيه من شيء غيرِه إذا راح الجمرةِ البيضُ كالدُّمى

وإلى قول أبي حيَّة ــ من الطويل ــ:

إذا ما تقاضى المرء يومٌ وليلة تقاضاهُ شيءٌ لا يملُّ التقاضيا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إليها في بيت المتنبي ــ من الطويل ــ:

لو الفَلَك الدوّار أبغضْت سعْيهُ لعوّقهُ شيءٌ عن الدوران

فإنك تراها تقِلُّ وتضؤلُ بحسب نبلها فيما تقدم.

وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسُنت حسُنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف واستحقت ذلك في ذاتها، وعلى انفرادها دون أن يكون السببَ في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسُنَ أبدا، أو لا تحسن أبدا، ولم تر قولا يضطرب على قائله حتى لا يدري كيف يعبّرُ، وكيف يورد ويصدر كهذا القول بل إن أردتَ الحق فإنه من جنس الشيء يُجري به الرجل لسانهُ ويطلقه، فإذا فتش نفسه وجدها تعلم بطلانه وتنطوي على خلافه، ذاك لأنه مما لا يقوم بالحقيقة في اعتقاد، ولا يكون له صورة في فؤاد.[1]

القولُ في النظم وفي تفسيره:

واعلم أنّ هاهُنا أسراراً ودقائقَ لا يُمكن بيانُها إلا بعد أن نُعِدّ جملةً من القول في النّظم وفي تفسيرِه والمرادِ منه وأي شيء هو وما محصولهُ ومحصولُ الفضيلة فيه، فينبغي لنا

[1] دلائل الإعجاز: 35_40.

أن نأخذ في ذِكره وبيانِ أمره وبيانِ المزيَّةِ التي تُدّعى له من أينَ تأتيه وكيفَ تعرِضُ فيه وما أسبابُ ذلك وعِلتهُ وما الموجبُ له؟.

وقد علمتَ إطباقَ العُلماءِ على تعظيمِ شأنِ النَّظْمِ وتفخيمِ قَدْرِهِ والتَّنويهِ بذكرِهِ وإجماعِهم أنْ لا فضلَ مع عَدمِه ولا قدرَ لكلامٍ إذا هو لم يستقمْ لهُ ولو بلغَ في غَرابةِ معناهُ ما بلغ . وبتَّهُم الحكمِ بأنه الذي لا تَمامَ دونَه ولا قِوامَ إلا بهِ وأنه القُطبُ الذي عليه المدارُ والعمودُ الذي به الاستقلالُ، وما كانَ بهذا المحلِ من الشَرفِ، وفي هذهِ المنزلةِ من الفضلِ، وموضوعاً هذا الموضع من المزيَّة، وبالغاً هذا المبلغَ من الفضيلة، كان حرى بأن توقَطَ له الهِممُ، وتُوكَلَ به النُّفوسُ، وتُحرَّكَ له الأفكارُ وتُستخدمَ فيه الخواطرُ، وكان العاقلُ جديراً أن لا يرضى من نفسهِ بأن يجدَ فيهِ سبيلاً إلى مزيَّةِ علمٍ، وفضلِ استبانةٍ، وتلخيصِ حُجّةٍ، وتحريرِ دليلٍ، ثم يُعرضُ عن ذلك صفحاً، ويَطوي دونهُ كَشحاً، وأن يَرْبأ بنفسِه، وتدخلَ عليه الأَنفةُ من أن يكونَ في سبيلِ المقلدِ الذي لا يَبُتُّ حكماً، ولا يَقْتُلُ الشيءَ عِلماً، ولا يجدُ ما يُبْرِئهُ من الشُّبهة، ويشفي غليلَ الشاك، وهو يَستطيعُ أن يرتفعَ عن هذه المنزلة، ويُباينَ مَن هو بهذِه الصّفة، فإنَّ ذلك دليلُ ضعف الرأي، وقِصرِ الهمّةِ ممَّن يختارُه ويعملُ عليه.

واعلمْ أنَّ ليسَ النَّظمُ إلا أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ علمُ النَّحوِ، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَهُ التي نُهِجَتْ، فلا تزيغُ عنها، وتَحفظُ الرُّسومَ التي رُسِمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها .

وذلك أنّا لا نعلمُ شيئاً يبتغيه النّاظمُ بنظمه غيرَ أنْ ينظرَ في وجوهِ كلِ بابٍ وفُروقه، فينظرُ في الخبرِ إلى الوجوهِ التي تراها في قولك: زيدٌ منطلقٌ، وزيدٌ ينطلقُ، وينطلقُ زيدٌ، ومنطلق زيدٌ، وزيدٌ المنطلقُ، والمنطلقُ زيدٌ، وزيدٌ هو المنطلقُ، وزيدٌ هو منطلقٌ.

وفي الشرطِ والجزاءِ إلى الوجوهِ التي تراها في قولك : إنْ تَخرجْ أخرجْ، وإن خرجتَ خرجتُ، وإن تَخرجْ فأنا خارجٌ، وأنا خارجٌ إن خرجتَ، وأنا إنْ خرجتَ خارجٌ.

وفي الحالِ إلى الوجوهِ التي تَراها في قولك: جاءني زيدٌ مسرعاً، وجاءني يُسرعُ، وجاءني وهو مُسرعٌ، أو هو يُسرع، وجاءني قد أسرعَ، وجاءني وقد أسرع. فيعرفُ لكلٍّ من ذلك موضعَه، ويجيءُ به حيثُ ينبغي له،

وينظرُ في الحروف التي تشتركُ في معنًى، ثم ينفردُ كلُّ واحدٍ منها بخصوصيّةٍ في ذلك المعنى، فيضع كلاً من ذلك في خاصّ معناهُ، نحو أن يجيء بـ " ما " في نفي الحال، وبـ " لا " إذا أرادَ نفيَ الاستقبال، وبـ " إنْ " فيما يترجّحُ بينَ أن يكونَ وأن لا يكونَ، وبـ " إذا " فيما عُلمَ أنه كائنٌ.

وينظرُ في الجملِ التي تُسردُ، فيعرفُ موضعَ الفصلِ فيها مِن موضعِ الوصلِ، ثم يعرف فيما حقُّه الوصلُ موضعَ "الواو" من موضعِ الفاء، وموضعَ الفاءِ من موضعِ "ثُمَّ" وموضعَ "أو" من موضعِ "أم" وموضعَ "لكنْ" من موضعِ "بل" . ويتصرفُ في التّعريفِ والتّنكير، والتّقديمِ والتّأخير في الكلامِ كُلِه، وفي الحذفِ والتّكرار، والإضمار والإظهار، فيضعُ كلاً من ذلك مكانهُ ويستعملهُ على الصّحّة وعلى ما ينبغي له.

هذا هو السّبيل فلستُ بواجدٍ شيئاً يرجعُ صوابُه إنْ كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأً، إلى النّظمِ ويدخلُ تحتَ هذا الاسمِ إلا وهو معنى من معاني النحوِ قد أُصيبَ به موضعُهُ، ووُضِع في حقه، أو عُومِلَ بخلافِ هذه المعاملة، فأُزيلَ عن موضعه، واستُعمل في غيرِ ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحّة نظمٍ أو فسادِه، أو وُصف بمزيّةٍ وفضلٍ فيه، إلا وأنت تجدُ مرجعَ تلك الصحّة، وذلك الفساد، وتلكَ المزيةِ، وذلك الفضلِ، إلى معاني النّحوِ وأحكامه، ووجدتَهُ يدخُلُ في أصلٍ من أصوله، ويتّصلُ ببابٍ من أبوابه.

هذه جملةٌ لا ترداد فيها نظراً إلا ازدَدْتَ لها تَصوُّراً، وازدادتْ عندك صحّةً، وازددْتَ بها ثقةً، وليس من أحدٍ لأن يقول في أمرِ النّظمِ شيئاً إلا وجدْتَهُ قد اعترفَ لكَ بها أو ببعضِها ووافقَ فيها، درَى ذلك أو لم يدرِ.

ويكفيكَ أنهم قد كشفوا عن وجهِ ما أردناهُ حيث ذكروا فسادَ النظم، فليس من أحدٍ يُخالف في نحوِ قولِ الفرزدق — من الطويل — :

وما مثلُهُ في النّاسِ إلا مُملّكاً ... أبُو أمهِ حيٌّ أبـــوهُ يقاربُهْ

وقولِ المتنبي — من الكامل — :

ولذا اسمُ أغْطيةِ العُيونِ جُفونُها ... منْ أنّها عملَ السيُّوفِ عَوامِلُ

وقوله :

الطّيبُ أنتَ إذا أصابكَ طيبهُ ... والماءُ أنتَ إذا اغْتَسلتَ الغاسِلُ

وقوله — من الطويل — :

وفاؤُكما كالرّبعِ أشْجاهُ طاسِمُهْ ... بأن تُسعِدا والدّمْعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

وقولِ أبي تمام — من الكامل — :

ثانيهِ في كَبدِ السّماءِ ولم يَكُنْ ... لاثْنَيْنِ ثانٍ إذْ هُمـــا في الغارِ

وقوله — من البسيط — :

يَدي لمنْ شاءَ رَهْنٌ لم يَذُقْ جَرَعاً ... من راحَتَيْكَ درَى ما الصّابُ والعَسَلُ

وفي نظائرِ ذلك ممّا وصفوه بفسادِ النّظم، وعابوه من جهةِ سوءِ التأليف، أنّ الفسادَ والخللَ كانا من أنْ تعاطَى الشاعرُ ما تعاطاهُ من هذا الشأن على غيرِ الصّواب، وصنع في تقديمٍ أو تأخيرٍ، أو حذفٍ وإضمارٍ، أو غيرِ ذلك ما ليس له أن يصنعهُ، وما لا يَسوغُ ولا يصحُّ على أُصولِ هذا العلم.

وإذا ثبتَ أنّ سببَ فسادِ النّظمِ واختلالهِ أنْ لا يُعملَ بقوانينِ هذا الشأن، ثبتَ أنّ سببَ صحّتِه أن يُعملَ عليها، ثم إذا ثبتَ أن مُستنبطَ صحّتِه وفسادِه من هذا العلمِ، ثبتَ أن الحكمَ كذلك في مزيّتِه والفضيلةِ التي تعرضُ فيه، وإذا ثبتَ جميعُ ذلك ثبتَ أنْ ليس هو شيئاً غيرَ توخّي معاني هذا العلمِ وأحكامِه فيما بينَ الكلمِ، واللهُ الموفّقُ للصّواب.

وإذْ قد عرفتَ ذلك فاعمدْ إلى ما تَواصَفُوه بالحُسن، وتَشاهَدوا له بالفَضل، ثم جَعلوه كذلك من أجلِ النَّظمِ خصوصاً دونَ غيره ممّا يُستحسنُ له الشعرُ أو غيرُ الشّعر، من معنىً لطيفٍ، أو حكمةٍ أو أدبٍ أو استعارةٍ أو تجنيسٍ، أو غير ذلك مما لا يدخلُ في النّظم، وتأمّلْه فإذا رأيتَكَ قد ارتحتَ واهتززتَ واستحسنتَ، فانظر إلى حركاتِ الأريحيّةِ مِمَّ كانت وعند ماذا ظهرتْ، فإنك ترى عِياناً أنّ الذي قلتُ لك كما قلت.

اعمد إلى قول البحتري – من المتقارب – :

بلَوْنا ضَرائِبَ مـــن قد نَرَى ... فَما إنْ رأَيْنا لِفتحٍ ضَريبا

هُوَ المرءُ أبدَتْ له الحادِثاتُ ... عزْماً وشيكاً ورأياً صليبا

تنقَّلَ في خُلُقَيْ سُـــؤْدُدٍ ... سَماحاً مُرجّى وبأساً مهيبا

فكالسّيفِ إن جئتهُ صارِخاً ... وكالبَحْرِ إن جئتهُ مستثيباً

فإذا رأيتها قد رافَقَتْك، وكَثُرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فَعُدْ فانظرْ في السّبب، واستقص في النّظر، فإنك تعلمُ ضرورةً أنْ ليس إلاّ أنه قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحَذف وأضمرَ، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجُملةِ وجهاً منَ الوجوه التي يقتضيها علمُ النّحو، فأصاب في ذلك كله، ثم لطُف موضعُ صوابه وأتى مأتىً يُوجب الفضيلة . أفلا ترى أنّ أوّلَ شيءٍ يَروقُك منها قولُه: "هو المرءُ أبدتْ له الحادثات" ثم قولُه: "تنقّل في خُلقيْ سُؤدد" بتنكير السُّؤدد وإضافةِ الخُلقين إليه، ثم قولهُ: "فكالسّيف" وعطفه بالفاء مع حَذفه المبتدأ لأنّ المعنى: لا محالة فهو كالسّيف، ثم تكريرهُ الكاف في قوله: "وكالبحر" ثم أنْ قرن إلى كل واحد منَ التّشبيهين شرطاً جوابُهُ فيه، ثم أنْ أخرج من كل واحد منَ الشّرطين حالاً على مثال ما أخرجَ من الآخر، وذلك قولهُ "صارخاً" هناك "ومُستثيباً" هاهُنا، لا ترى حُسنا تنسبُه إلى النّظمِ ليس سببهُ ما عددتُ أو ما هو في حكم ما عددتُ، فاعرفْ ذلك.

وإن أردتَ أظهر أمراً في هذا المعنى فانظُرْ إلى قولِ إبراهيم بنِ العَبّاس :

فلو إذ نَبا دهرٌ وأُنكِر صاحبٌ وسُلط أعداءٌ وغاب نصيرُ
تكونُ عنِ الأهوازِ داري بنَجْوةٍ ولكنْ مقاديرٌ جرتْ وأُمورُ
وإنّي لأرجو بعدَ هذا محمَّـــداً لأفضلِ ما يُرْجى أخٌ ووزيرُ

فإنك تَرى ما ترى من الرَّونق والطَّلاوة، ومن الحُسن والحلاوة، ثم تتفقَّدُ السَّبب في ذلك فتجدُه إنَّما كان من أجل تقديمِهِ الظَّرفَ الذي هو "إذْ نبا" على عاملِهِ الذي هو "تكونُ" وأنْ لم يقلْ : فلو تكونُ عن الأهوازِ داري بنجوةٍ إذْ نبا دهرٌ، ثم أنْ قال: "تكونُ" ولم يقلْ: "كان" ثم أنْ نكَّر "الدهرَ" ولم يقل: "فلو إذ نبا الدَّهرُ" ثم أنْ ساقَ هذا التنكيرَ في جميعِ ما أتى به مِن بعدُ، ثم أنْ قال: "وأُنكِرَ صاحبٌ" ولم يقل: وأنكرتْ صاحباً. لا ترى في البيتين الأوّلين شيئاً غيرَ الذي عددتُه لك تجعلُه حسناً في النَّظم وكلّهُ من معاني النَّحو كما ترى.

وهكذا السَّبيل أبداً في كل حُسنٍ ومَزيَّةٍ رأيتهما قد نُسبا إلى النظم، وفضلٍ وشرفٍ أُحيلَ فيهما عليه.

فصل في أن مزايا النظم بحسب الموضع وبحسب المعنى المراد والغرض المقصود:

وإذ قد عرفتَ أن مَدارَ أمرِ النَّظم على معاني النَّحو، وعلى الوجُوه والفُروق التي من شأنها أن تكونَ فيه، فاعلمْ أنّ الفروقَ والوجوهَ كثيرةٌ ليس لها غايةٌ تقفُ عندها، ونهايةٌ لا تجدُ لها ازدياداً بعدها، ثم اعلمْ أنّ ليست المزيّةُ بواجبةٍ لها في أنْفُسها ومن حيثُ هي على الإطلاق، ولكن تُعرضُ بسببِ المعاني والأغراض التي يُوضَعُ لها الكلام، ثم بحسبِ موقع بعضِها من بعض، واستعمالِ بعضِها مع بعض.

تفسيرُ هذا أنه ليس إذا راقَكَ التنكيرُ في "سُؤدد" من قوله: "تنقَّل في خُلُقَي سؤدد" وفي "دهرٌ" من قوله: "فلو إذْ نبا دهرٌ" فإنه يجبُ أن يروقَك أبداً وفي كل شيء، ولا إذا استحسنتَ لفظَ ما لم يُسمَّ فاعلُه في قوله: "وأُنكِرَ صاحبٌ" فإنه ينبغي أنْ لا تراهُ في

مكانٍ إلا أعطيتَهُ مثل استحسانك هاهُنا، بل ليس من فضلٍ ومزيةٍ إلاّ بحسبِ الموضع، وبحسبِ المعنى الذي تُريدُ، والغرض الذي تؤمُّ، وإنّما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأصباغ التي تُعملُ منها الصّوَرُ والنّقوشُ، فكما أنك تَرى الرّجلَ قد تهدّى في الأصباغ التي عَمل منها الصّورةَ والنّقشَ في ثوبِه الذي نَسج، إلى ضربٍ من التّخيُّرِ والتدبُّرِ في أنفسِ الأصباغ، وفي مواقِعها ومقاديرِها، وكيفيّةِ مزجِهِ لها وترتيبِهِ إياها، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبُه، فجاء نقشُهُ من أجلِ ذلك أعجب وصورتُه أغرب، كذلك حالُ الشّاعرِ والشّاعرِ في تَوخّيهما معاني النّحوِ ووُجوهِهِ التي عَلِمْتَ أنّها مَحْصُولُ النّظم.

واعلمْ أنّ منَ الكلامِ ما أنت ترى المزيّةَ في نظمِهِ والحُسْنَ كالأجزاءِ من الصّبغِ تتلاحقُ وينضمُّ بعضُها إلى بعض حتى تكثُرَ في العين، فأنت لذلك لا تُكبِرُ شأنَ صاحبِه، ولا تَقضي له بالحِذْقِ والأُستاذيّةِ، وسعةِ الذّرعِ وشدّةِ المِنّةِ، حتى تستوفيَ القطعةَ وتأتيَ على عدّةِ أبياتٍ، وذلك ما كانَ منَ الشعرِ في طبقةِ ما أنشدتُك من أبياتِ البُحتري، ومنه ما أنت ترى الحُسْنَ يهجُمُ عليك منه دفعةً، ويأتيك منه ما يملأُ العينَ ضربةً، حتى تعرف منَ البيتِ الواحدِ مكانَ الرّجلِ منَ الفضل، وموضعَه منَ الحِذق، وتشهد له بفضلِ المِنّةِ، وطُولِ الباعِ، وحتى تعلمَ - إن لم تعلمِ القائلَ - أنه من قبيلِ شاعرٍ فحلٍ، وأنه خرجَ من تحتِ يدِ صَنّاعٍ، وذلك ما إذا أنْشِدْتَهُ وضعتَ فيه اليدَ على شيءٍ فقلت: هذا هذا.

وما كان كذلك فهو الشعرُ الشّاعرُ، والكلامُ الفاخرُ، والنسطُ العالي الشّريف، الذي لا تجدهُ إلا في شعرِ الفحُولِ البُزل، ثم المطبوعين الذي يُلهَمون القولَ إلهاماً.

ثم إنّك تحتاج إلى أن تستقريَ عدّةَ قصائدَ، بل أن تَفْلِيَ ديواناً من الشّعرِ حتى تجمعَ منه عدّةَ أبياتٍ، وذلك ما كانَ مثلَ قولِ الأوّلِ، وتمثّل به أبو بكرٍ الصّديقُ ــ رضوانُ الله عليه ــ حين أتاهُ كتابُ خالدٍ بالفتحِ في هَزيمةِ الأعاجمِ ــ من الوافر ــ :

تمنّانا ليلقانا بقـــــوم تخالُ بياضَ لأُمهمُ السرابا
فقد لاقيْتنا فرأيتَ حَرْباً عَواناً تمنعُ الشّيْخَ الشـــرابا

انظرْ إلى موضع الفاء في قوله: "فقد لاقيتنا فرأيتَ حرباً".

ومثلُ قولِ العبّاس بن الأحنف – من البسيط – :

قَالُوا : خُراسانُ أقصى ما يُرادُ بنا ثُمّ القُفولُ فقد جِئنا خُراسانا

انظرْ إلى موضع الفاء و"ثم" قبلها .

ومثلُ قولِ ابن الدُّمينَةَ – من الطويل – :

أبِيْنِي أفي يُمنى يديـــكِ جعلْتِني فأفـــرَحَ أمْ صيَّرْتِني في شمالِكِ
أبيتُ كأنّي بين شِقَّينِ من عصا حذارَ الرّدى أو خيفةً من زيالِكِ
تعالَلْتِ كيْ أشْجَى وما بكِ عِلّةٌ تُريديـنَ قَتْلي قد ظَفِرْتِ بذلِكِ

انظر إلى الفَصْلِ والاستئنافِ في قوله :

"تُريدين قتلي قد ظفرت بذلك"

ومثلُ قولِ أبي حَفْصٍ الشّطرنجي، وقاله على لسانِ عُلَيّة أُختِ الرّشيد، وقد كان الرّشيدُ عتبَ عليها – من البسيط – :

لو كان يمنعُ حسنُ العَقْلِ صاحبَهُ مـــن أنْ يكـــون له ذنْبٌ إلى أحدِ
كانتْ عُلَيّةُ أبرا الناسِ كُلّهـــمِ مـــن أنْ تكافا بسُـــوءٍ آخرَ الأبدِ
ما أعْجَبَ الشّيءَ ترجوهُ فتحْرِمُهُ قد كنتُ أحْسَبُ أنّي قدْ ملأْتُ يدي !

انظرْ إلى قولِه : "قد كنتُ أحسبُ" وإلى مكانِ هذا الاستئناف.

ومثل قول أبي دُؤاد – من الخفيف – :

ولقَدْ أغْتَدي يُدافعُ رُكني ... أحْوذيٌّ ذُو مَيْعةٍ إضريحُ
سَلْهَبٌ شَرْجَبٌ كأنّ رِماحاً ... حَمَلَتْهُ وفي السَّراةِ دمُوحُ

انظرْ إلى التنكيرِ في قوله : "كأنّ رماحاً ".

ومثلُ قولِ ابن البوّاب – من مجزوء الوافر – :

أتيتُك عائذاً بكَ منْـكَ لما ضاقـتِ الحيلُ
وصيّرني هـــواكَ وبي لحيْني يُضربُ المثلُ
فإنْ سلمتُ لكم نَفسي فما لاقيتهُ جـلَلُ
وإن قتـلَ الهوى رجُلاً فإنّ ذلك الرجـل

انظرْ إلى الإشارةِ والتعريفِ في قولِه: "فإني ذلك الرجل".

ومثل قولِ عبدِ الصّمد – من السريع – :

مُكْتَئِبٌ ذُو كَبِدٍ حَرّى تَبْكـــي عليهِ مُقْلَةٌ عبْرَى
يَرفَعُ يُمْناهُ إلى رَبـــهِ يدعُو وفَوْقَ الكَبِدِ اليُسْرَى

انظرْ إلى لفظ "يدعو" وإلى موقعها.

ومثلُ قولِ جرير :

لَمَـــن الديارُ بُبرقة الرَّوحان إذ لا نبيـــعُ زمانُنا بزَمَان
صَدَعَ الغَوانِي – إذْ رَمَيْنَ – فُؤادَهُ صَدْعَ الزُّجاجَة ما لذاكَ تَدَان

انظرْ إلى قولِه: "ما لذاك تدان" وتأمّلْ حالَ هذا الاستئناف.

ليس من بصيرٍ عارفٍ بجواهرِ الكلامِ حسّاسٍ متفهّمٍ لسرِ هذا الشأن يُنشدُ، أو يقرأ هذه الأبياتَ إلا لم يلبثْ أن يضعَ يدَه في كل بيتٍ منها على الموضعِ الذي أشرتُ إليه، يَعجَبُ ويكْبِر شأنَ المزية فيه والفضل.[1]

1

النص الرابع

من كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي

مفهوم الشعر:

الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عُدِل به عن جهته مجّتْهُ الأسماع، وفسد على الذوق. ونظْمُهُ معلوم محدود، فمن صَحّ طبعُه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تصير معرفتُه المستفادةُ كالطبع الذي لا تكلف معه.

أدوات الشعر:

وللشعر أدواتٌ يجب إعدادُها قبلَ مرامه وتكلُّف نظمه. فمن نقصتْ عليه أداةٌ من أدواته، لم يَكْمُلْ له ما يتكلّفُهُ منه، وبان الخللُ فيما ينظمُه، ولحِقتْهُ العيوبُ من كل جهة.

فمنها: التوسُّعُ في علم اللغة، والبراعةُ في فهم الإعراب، والروايةُ لفنون الآداب، والمعرفةُ بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوفُ على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرُّفِ في معانيه، في كل فنٍّ قالتْهُ العربُ فيه؛ وسلوكُ مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسننِ المستعملة منها، وتعريضِها وتصريحِها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفِها وخلابتها، وعذوبةِ ألفاظها، وجزالةِ معانيها، وحسنِ مباديها، وحلاوةِ مقاطعها، وإيفاءِ كلِّ معنىً حظَّهُ من العبارة، والباسُهُ ما يشاكلُهُ من الألفاظ حتى يبرزَ في أحسن زيٍّ وأجمى صورة. واجتنابُ ما يَشينُهُ من سَفْساف الكلام، وسخيف اللفظ، والمعاني المُسْتَبْرَدة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة، حتى لا يكونَ مُلفّقا مَرْقوعاً، بل يكونُ كالسبيكة المُفْرغة، والوشي المَنْمَنَم والعقد المنظَّم، واللباسِ الرائق، فتُسابِقُ معانيه ألفاظُهُ، فيلْتَذُّ الفهمُ

بحسن معانيه كالتذاذ السمع بموزونِ لفظه، وتكونُ قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعدَ للبناء يتركَّبُ عليها ويعلو فوقَها، ويكونُ ما قبلَها مسبوقاً إليها، ولا تكونُ مسبوقةً إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصلُ بها، وتكونُ الألفاظُ منقادةً لما تُرادُ له، غيرَ مُستكرهةٍ، ولا مُتعَبةٍ، لطيفةَ المواقع، سهلةَ المخارج.

وجماعُ هذه الأدواتِ كمالُ العقل الذي به تتميَّزُ الأضدادُ، ولزومُ العدلِ، وإيثارُ الحسن، واجتنابُ القبيح، ووضْعُ الأشياءِ مواضِعها.

بناء القصيدة:

فإذا أراد الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مخضَ المعنى الذي يريدُ بناءَ الشعر عليه في فكرِه نثراً، وأعدَّ له ما يُلبسُهُ إياهُ من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقُه، والوزنِ الذي سَلَسَ له القولُ عليه، فإذا اتَّفقَ له بيتٌ يشاكلُ المعنى الذي يرومُه أثْبَتَهُ، وأعْملَ فكرهُ في شُغْلِ القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشعر، وترتيبٍ لفنون القول فيه؛ بل يُعلِّقُ كلَّ بيتٍ يتَّفقُ له نظمُه، على تفاوتٍ ما بينهُ وبينَ ما قبلَه، فإذا كمُلَتْ له المعاني، وكثُرت الأبياتُ، وفَّقَ بينَها بأبياتٍ تكونُ نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتَّتَ منها، ثم يتأمَّلُ ما قد أدَّاهُ إليه طبْعُه، ونتَجَتْهُ فكرتُه، فيستقصي انتقادَه، ويرُمُّ ما وهى منه، ويُبدِلُ بكلِّ لفظةٍ مُستكرهةٍ لفظةً سهلةً نقية.

وإن اتَّفَقَتْ له قافيةٌ قد شغَلها في معنى من المعاني، واتَّفق له معنى آخرُ مضادٌّ للمعنى الأول، وكانت تلك القافيةُ أوْقَعَ في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار، الذي هو أحسنُ، وأبطلَ ذلك البيتَ، أو نقَضَ بعضَه، وطلبَ لمعناهُ قافيةً تشاكلُه، ويكونُ كالنَّسَّاج الحاذق الذي يُفوِّفُ وشْيَهُ بأحسنِ التفويف، ويُسدِّيهِ ويُبرِّه ولا يُهمِلُ شيئاً منه فيشينه، وكالنقاشِ الرقيق الذي يضع الأصباغَ في أحسنِ تقاسيمِ نقشِه، ويُشبِعُ كلَّ صِبْغٍ منها حتى يتضاعفَ حسنُه في العيانِ، وكناظمِ الجوهرِ الذي يؤلفُ بين

النفيسِ منها والثمينِ الرائق، ولا يُشينُ عُقودَه بأن يُفاوِتَ بين جواهرِها في نظمها وتنسيقها.

وكذلك الشاعرُ إذا أسّسَ شعرهُ على أن يأتي فيه بالكلام البدويّ الفصيح، لم يخلطْ به الحضريّ المولّد، وإذا أتى بلفظةٍ غريبةٍ أتْبعها أخواتِها، وكذلك إذا سهّلَ ألفاظَه لم يخلطْ بها الألفاظَ الوحشيةَ النافرةَ الصعبةَ القِياد، ويقفُ على مراتب القول، والوصف في فنّ بعد فن، ويتعمّدُ الصدقَ والوفق في تشبيهاته وحكاياته، ويُحْضِر لُبَّهُ عند كلّ مُخاطبةٍ ووصْفٍ، فيخاطبُ الملوكَ بما يستحقّونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وأن يخلطَها بالعامة، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعِدُّ لكلّ معنىً ما يليقُ به، ولكلّ طبقة ما يشاكلُها، حتى تكونَ الاستفادةُ من قولهِ في وضعِه الكلام مواضِعه أكثرَ من الاستفادة من قوله في تحسين نسجِه، وإبداع نظمه.

ويسلُكُ منهاجَ أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرُّفِهم في مُكاتباتِهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاجُ الشاعرُ إلى أن يصلَ كلامَه ــ على تصرُّفه في فنونه ــ صِلَةً لطيفة، فيتخلّصُ من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنُّوق، ومن وصف الرعود والبُروق إلى وصف الرياض والرَّوْاد، ومن وصف الظّلّسان والأعْيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطّرْد والصّيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل، والخرابي والجنادب، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتّسَمُّح، بألطفِ تخلُّص، وأحسنِ حكاية، بلا انفصالٍ للمعنى الثاني عما قبله، بل يكونُ متصلا به وممتزجاً معه، فإذا استقصى المعنى وأحاطه بالمراد الذي إليه يسوقُ القول بأيسرِ وصفٍ، وأخفّ لفظٍ، لم يَحْتَجْ إلى تطويله وتكريره.....

أشعار المولدين:

وستعثُر في أشعار المولَّدين بعجائب استفادوها ممن تقدَّمهُم، ولَطُفوا في تناول أصولها منهم، ولبَّسوها على من بعدَهم، وتكثَّروا بإبداعها فسلِّمتْ لهم عند إدعائها، للَطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها.

والمحنةُ على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على منْ كان قبلَهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كلِّ معنىً بديعٍ، ولفظٍ فصيح، وحيلةٍ لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصِّرُ عن معاني أولئك، ولا يُرْبي عليها، لم يُتلَقَّ بالقَبول، وكان كالمطَّرَح المملول.

ومع هذا فإن مَنْ كان قبْلَنا في الجاهلية الجُهَّلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء، كانوا يؤسِّسونَ أشعارَهم في المعاني التي ركَّبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاء، وافتخاراً ووصفا، وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتُمِلَ الكذبُ فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحقّ، والمخاطبات بالصدق، فيُحابون بما يُثابون، ويُثابون بما يُحابون. والشعراءُ في عصرنا إنما يُثابون على ما يُستحسَنُ من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يُغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظِمونه من ألفاظهم، ومُضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائقِ ما يشتملُ عليه من المدح والهجاء، وسائرِ الفنون التي يصرِّفون القول فيها. فإذا كان المديحُ ناقصاً عن الصفة التي ذكرناها، كان سبباً لحرمان قائله، والمتوسِّلِ به، وإذا كان الهجاءُ كذلك أيضاً كان سبباً لاستهانة المهجُوِّ به وأمْنه من سيْرِه، ورواية الناس له، وإذاعتهم إياه، وتفكُّههم بنوادره، لا سيما وأشعارُهم متكلَّفةٌ غيرُ صادرةٍ عن طبعٍ صحيح، كأشعار العرب التي سبيلُهم في منظومها سبيلُهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة عليهم فيه.

فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يُظهر شعره إلا بعد ثقتِه بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نُبِّه عليها، وأُمِر بالتَّحرُّزِ منها، ونُهِيَ عن استعمال نظائرها، ولا يضعُ في

نفسه أن الشعر موضعُ اضطرار، وأنه يسلُكُ سبيل من كان قبلهُ، ويحتجُّ بالأبيات التي عيبتْ على قائلها؛ فليس يُقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداءُ بالمحسن، وكلُّ واثقٍ فيه حَجِلٌ له إلا القليل.

ولا يغير على معاني الشعراء فيودعُها شعره، ويخرجُها في أوزانٍ مخالفةٍ لأوزان الأشعار التي يتناولُ منها ما يتناول، ويتوهَّمُ أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستُرُ سرقَته، أو يوجبُ له فضيلة، بل يُديمُ النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولُها في قلبه، وتصير موادَّ لطبعه، ويذوب لسانُهُ بألفاظها؛ فإذا جاش فكرُه بالشعر، أدَّى إليه نتائج ما استفاده مما نظرَ فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجةُ كسبيكةٍ مُفرَغةٍ من جميع الأصناف التي تُخرجُها المعادن، وكما قد اغترفَ من وادٍ قد مدَّتْهُ سيولٌ جاريةٌ من شِعابٍ مختلفة، وكطِيبٍ تركَّبَ من أخلاط من الطِّيب كثيرة، فيَستغربُ عِيانُه، ويَغْمُضُ مُستنبطُه، ويذهبُ في ذلك إلى ما يُحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فإنه قال: حفَّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسَها؛ فتناسيتُها؛ فلم أَرِدْ بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهُلَ عليَّ. فكان حفظُه لتلك الخُطَب رياضةً لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيماً لذهنه، ومادةً لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولَسَنِه وخطابته.

الأوصافُ والتشبيهاتُ والحكَمُ عند العرب:

واعلمْ أن العربَ أودعتْ أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطتْ به معرفتُها، وأدركَهُ عيانُها، ومرَّتْ به تجاربُها، وهم أهل وبَرٍ، صحوتُهم البوادي، وسقوفُهم السماء، فليستْ تعدو أوصافُهم ما رأوه منهما وفيهما، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكلِّ متولِّدٍ من وقتِ نشوئه، وفي حالِ نُمُوِّه إلى حال النهاية.

فضمَّنَتْ أشعارها من التشبيهات ما أدركَهُ من ذلك عيانُها وحسُّها، إلى ما في طبائعها وأنفُسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمِّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسَقَمِها، والحالات المتصرِّفَةِ في خَلْقها وخُلُقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشبَّهتِ الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها، فإذا تأمَّلتَ أشعارها، وفتَّشتَ جميع تشبيهاتِها، وجدْتَها على ضروبٍ مختلفة تتدرَّجُ أنواعُها، فبعضُها أحسنُ من بعض، وبعضُها ألطفُ من بعض.

فأحسنُ التشبيهاتِ ما إذا عُكِسَ لم ينتقضْ، بل يكونُ كلٌّ مشبَّهٍ بصاحبه مثلَ صاحبه، ويكونُ صاحبُه مثلَهُ مشبَّهاً به صورةً ومعنى، وربما أشْبَه الشيءُ الشيءَ صورةً وخالفَه معنى، وربما أشبهَهُ معنى وخالفَه صورة، وربما قاربَه وداناه، أو شامَه وأشبهه مجازاً لا حقيقة.

فإذا اتَّفقَ لك في أشعار العرب التي يُحْتَجُّ بها تشبيهٌ لا تتلقّاه بالقبول، أو حكايةٌ تستغربُها، فابحثْ عنه وتقَرَّ عن معناه، فإنك لا تعدمُ أن تجد تحتهُ حبيئةً إذا أثَرْتَها، عرفتَ فضلَ القوم بها، وعلمتَ أنهم أدقُّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته.

وربما خفِيَ عليك مذهبُهم في سَنَنٍ يستعملونَها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنُكَ استنباطُ ما تحتَ حكاياتهم، ولا يُفْهِمُ مثلُها إلا سماعاً، فإذا وقفتَ على ما أرادوهُ، لطُفَ موقعُ ما تسمعُه من ذلك عند فهمك.

والكلامُ الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسدٌ وروحٌ، فجسدُه النُّطقُ وروحُه معناه.[1]

---

[1] عيار الشعر: 5_17. ابن طباطبا العلوي (322هـ) تحقيق: الدكتور: عبد العزيز بن ناصر المانع. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005.

القسم الثاني

- ثنائية اللفظ والمعنى
- الطبع والصنعة
- القديم والجديد
- الصورة الشعرية

د. أ.م. حسين علي الزعبي

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ثنائية اللفظ والمعنى

لقد ردّ النقاد القدماء حدود الشعر إلى أربعة عناصر، هي:

اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، وهي عناصر أساسية أوّلية يركن إليها كلّ إبداع شعري. والذي يعنينا اهتمام النقاد القدماء بهذه الثنائية، ولاسيما نقاد القرون الهجرية الثلاثة؛ الثالث، والرابع، والخامس، كابن سلام، وبشر بن المعتمر، والجاحظ، وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، والقاضي الجرجاني، والآمدي، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم.

هذا العدد من أسماء النقاد الذين تناولوا هذه القضية يشير إلى ذلك الاهتمام بهذه الثنائية فقد كانت محط اهتمامهم، فتعدّدت المواقف حول أفضلية اللفظ أو المعنى، كما برزت الآراء حول كل من سماتهما.

- **أفضلية اللفظ والمعنى:**

وضحّ ابن رشيق اختلاف القدماء حول أفضلية اللفظ أو المعنى، وأيهما أثر، قال: « ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب: منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ومُكْده[1]....، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هُجنه اللفظ وقبحه وخشونته، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[2].

---

[1] العمدة، ج1، ص124

[2] المصدر نفسه، ج1، ص126 127.

وقد ذكر ابن سلام الجمحي ت231هـ أن أصحاب امرئ القيس قد فضلوه لأنه ابتدع معاني جديدة، فقال: سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب، واتّبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار ...[1]

وفضل النابغة الذبياني للمبنى لا للمعنى، فقد كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتاً ...[2]

يقوم التفضيل في نصّي ابن سلام على المعنى والمبنى، فمما جعل امرأ القيس شاعراً فحلاً مقدماً معانيه المبتكرة، وكذلك مما قدم النابغة مبناه الشعري، ولا سيما جزالة ألفاظه.

وهذا يشي أن هنالك فريقاً من النقاد قدموا اللفظ على المعنى، والثاني قدّم المعنى على اللفظ، وفريق ثالث وحّد بين اللفظ والمعنى كوحدة الروح والجسد.

1. أنصار اللفظ: وهم مجموعة من النقاد الذين يقدمون الألفاظ على المعاني، ويعدون المبنى الشعري هو الأساس الأول في الإبداع الشعري، وأن المعاني تأتي ثانياً وتبعاً لها، قال الجاحظ: «وذهب الشيخ يقصد أبا عمرو الشيباني . إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، |والمدني|. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، |وكثرة الماء|، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[3].

---

[1] طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1394هـ/ 1974م، السفر الأول، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] الحيوان، ج3، ص131 132

فالجاحظ هنا يؤكد على أهمية النظر إلى عناصر التأليف اللفظي ولعلّ هذا أول رأي في النقد العربي يرقى إلى مستوى التنظير المدرسي: أي إلى تمثل الشعر بنية قائمة على تمثل اللغة الفنية المستخدمة في النص، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتقضي بها إلى نحو غايتها[1].

وهذا لا يعني أن الجاحظ قد استهان بالمعاني، عندما وصفها بأنها ملقاة في الطريق، وإنما أراد أن يبين أن القيمة المهيمنة في الأدب هي الصياغة، هذا بالإضافة إلى أن المعاني العامة التي قصدها هي تلك المعاني التي يستعملها الناس في معاملاتهم، والدليل على ذلك أنه تحدّث عن نوع آخر من المعاني، وهي المعاني المنتخبة، وذلك في أثناء حديثه عمّا يجب أن يحرص عليه حذّاق الشعراء، قال: لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها، وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت باب البلاغة ودلّت على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني.

ومن خلال هذا النص نستنتج أن الجاحظ قد ظُلم عندما صنف على قائمة أنصار اللفظ ولازال يقيّم هكذا عند كثير من الذين يكتبون عن النقد القديم.

حتى إنّ النقاد القدماء قد تأثروا بمقولة الجاحظ والمعاني مطروحة في الطريق، وهذا ما ولّد تياراً يقدّم اللفظ على المعنى.

فقدامه بن جعفر (ت330هـ) رأى أن المعاني معرّضة للشاعر والشأن في الصناعة الشعرية، قال: «ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما

[1] بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض، ص7.

يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والصنعة والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[1].

وبذلك دلّل قدامة على فكرة الإخراج الصوري للمعنى ولاسيما عندما تحدّث عن ائتلاف عناصر الشعر مؤسساً تصوره للنص الشعري[2].

وأبو هلال العسكري (ت395هـ)، كرّر رأي الجاحظ، فقال: «وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفُها العربيُّ والعجمي والقرويُّ والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة حلاوته ومائه، مع صحة السَّبك والتركيب، والخلوّ من أود النظم والتأليف. وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدّمت»[3].

ويرى أن جمال النص قائم على الألفاظ دون المعاني، فيقول: «ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنّ الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُملتْ لإفهام المعاني فقط؛ لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدلّ حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه،

---

[1] نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص19

[2] اللفظ والمعنى في الفكر النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص77.

[3] كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري ، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1406 هـ/ 1986م، ص57، 58.

وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني»[1].

وكل ما تحدّث به العسكري عن ثنائية اللفظ والمعنى يدلل على أنه أثر اللفظ على المعنى.

ويرى ابن خلدون (ت808 هـ) أن صناعة الكلام هي في الألفاظ لا في المعاني، قال: «اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تبعٌ لها، وهي أصل؛ فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النّظم والنّثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه»[2].

وقد برهن على موقفه في تقديم الألفاظ على المعاني، قال: «المعاني موجودة عند كلّ واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه، وهو بمثابة القوالب للمعاني؛ فكما أنّ الأواني التي يغترف بها الماء من البحر، منها آنية الذهب والفضة والصّدف والزّجاج والخزف، والماء واحد بنفسه، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها»[3].

وهو بذلك يرى أن جودة الإبداع تقوم على الصياغة الجيدة للمعاني المصورة في مخيلة المبدعين.

---

[1] المصدر نفسه: ص58.

[2] مقدمة ابن خلدون(عبد الرحمن بن محمد)، تح: عبد الله محمد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، ص405.

[3] مقدمة ابن خلدون، ص405.

هذه نماذج فضلت اللفظ والصياغة في الإبداع على المعنى، ولكننا سوف نجد نقاداً آخرين قدّموا المعنى على اللفظ.

- **أفضلية المعنى على اللفظ:**

لقد نصر بعض النقاد العرب المبنى على المعنى، ولكن هذا لا ينفي وجود نقاد آخرين خالفوا هذا التيار اللفظي، فابن جني (ت392هـ) عقد باباً في كتابه (الخصائص) في الرد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني، فقال: «وذلك أن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأضخم قدراً في نفوسها... فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها وحموا حواشيها وهذّبوها، وصقلوا غُرُوبها وأرهفوها، فلا ترينّ أن العناية إذ ذلك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه بها وتشريف منها»[1].

وكذلك ابن شرف القيرواني فضل المعنى على اللفظ، فهو لا يرى شموخ الشعر في مبناه، ولكنه نظر إلى ما يسكنه من معنى، قال: «وإن من الشعر ما يملأ لفظه السّامع، ويرد على السّامع منه قعاقع، فلا تُرعك شماخة مبناه وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خالياً فاعدُدْه جسماً بالياً، وكذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملة، وكلمات مُبتذلة، فلا تعجل باستضعافها، حتى ترى ما في أصنافها، فكم من معنى عجيب، في لفظ غير غريب، والمعاني هي الأرواح والألفاظ هي الأشباح، فإن حسنا فذلك الحظ الممدوح، وإن قبح أحدهما فلا يكن الروح»[2].

وهنالك فريق ثالث وحّد بين اللفظ والمعنى ولم يفضل عنصراً على آخر.

---

[1] الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1/215، 217.

[2] أعلام الكلام، محمد بن شرف القيرواني، دار النهضة، مصر، ط1، 1926، ص27، 28.

- وحدة اللفظ والمعنى:

هنالك نخبة من النقاد أدركوا أنه لا يجوز الفصل بين اللفظ والمعنى فهما متلازمان تلازم الجسد والروح في الإنسان.

قال العتابي (ت220هـ): «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإن قدّمت منها مؤخراً، أو أخّرت منها مقدّماً أفسدت الصّورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حُوّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية»[1].

فهو يرى جمال الشعر في مطابقة اللفظ للمعنى، وأن توضع الألفاظ في مواضعها، وأي خلل في ذلك يحدث فساداً في صورة النص، وتحوله إلى نص مشوه.

وابن طباطبا (ت322هـ) في أثناء حديثه عن صناعة الشعر في نظم القصيدة، طابق بين اللفظ والمعنى، قال: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه».[2] وفي أثناء حديثه عن المعاني والألفاظ، قال: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحْسنُ فيها وتَقْبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حُسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه».[3]

فقد عدّ الألفاظ معارض للمعاني؛ فالألفاظ الجميلة تزيد المعاني جمالاً، والقبيحة تزيد المعاني قبحاً فيشين المعنى الحسن بمعرض شائن، ويشين المبنى الحسن بمعنى قبيح.

---

[1] كتاب الصناعتين، ص161.

[2] عيار الشعر ، ابن طباطبا، ، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض، 1405هـ/ 1985م، ص7

[3] المصدر نفسه، ص46.

وهو بذلك يؤكد ضرورة موافقة الألفاظ للمعاني، فأي خلل في أحدهما يولّد خللاً في الآخر، وهذا ما ينعكس سلباً على جمال الشعر.

وربط القاضي الجرجاني (ت366هـ) بين اللفظ والمعنى، فقال في أثناء حديثه عن صناعة الشعر: «وأقل الناس حظاً مَن..... لا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلاّ ما أدّى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض»[1].

فعملية الصياغة الشعرية تقوم عنده على ضرورة المقابلة بين الألفاظ ومعانيها وسبر ما بينهما من نسب، وامتحان ما يجتمعان فيه من سبب ومع ذلك تأسست صلة اللفظ بالمعنى عنده على فكرة الكسوة والتحسين[2].

وأكد أبو حيان التوحيدي (ت 414 هـ) على الترابط التام بين اللفظ والمعنى، قال: «ولا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهوَ المعنى دون اللفظ »[3]. وقال في موضع آخر: « حقيقة المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ»[4].

وقد نظر أبو بكر الباقلاني(ت402هـ) إلى اللفظ والمعنى نظرة جمالية، قال: «إذا برع اللفظ في المعنى البارع كان ألطف وأعجب»[5]. مما يولّد خفاء في المعنى، وحسناً في النص يُسرُّ ويُدهش المتلقي.

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص413.

[2] اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص202.

[3] الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت، ج1، ص10

[4] البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي، تح: وداد القاضي، دار صادر ، بيروت، ط1، 1988م، المجلد الثالث، ج5، ص89

[5] إعجاز القرآن، الباقلاني، دار المعارف، مصر، ط1، 1926م، ص117.

ونظر المرزوقي (ت421هـ) إلى اللفظ والمعنى من خلال عمود الشعر، قال: «وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدّربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نُبوَّ، ولا زيادة فيها ولا قصور. وكان اللفظ مقسوماً على رُتب المعاني: قد جُعِل الأخصّ للأخصّ، والأخسُّ للأخسّ، فهو البريء من العيب»[1].

يقابل المرزوقي بين كلّ من الألفاظ والمعاني والأوعية والأمتعة، ذلك أنّ من مبادئ عمود الشعر عنده تحقيق المشاكلة بين اللفظ والمعنى، والتحام أجزاء النظم والتئامها[2].

ويربط ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) بين اللفظ والمعنى كارتباط الجسد بالروح، قال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته»[3].

فقوة النص بقوة لفظه ومعناه، وضعفه بضعفهما، أو ضعف أحدهما.

ويعدّ عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) من أكثر نقاد العرب قاطبة تناولاً للقضية، وأدقهم لها فهماً لا يكاد يختلف عن فهم النقد الحديث في شيء. قاده البحث في إعجاز القرآن إلى أهمية البناء والتركيب الذي لا يكون في المعنى وحده أو في اللفظ وحده، بل فيهما معاً[4].

---

[1] شرح ديوان الحماسة، محمد بن الحسن المرزوقي، شرح أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ط1، 1991م، مجلد أول، ص11.

[2] اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص118.

[3] العمدة، ج1، ص124.

[4] بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، دون تاريخ، ص118.

فقد استبعد أن يكون للألفاظ مزية الفصاحة، كذلك رفض أن يكون للمعاني والموضوعات فضيلة بذاتها، وبرهن على ذلك، قال: «فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها»[1]. وهذا ما سنوضحه في أثناء حديثنا عن النظم.

ولم يتوقف النقاد القدماء في هذا الإطار عند أفضلية اللفظ أو المعنى أو ائتلافهما كما سبق؛ وإنما فصّلوا القول في السمات اللفظية والمعنوية.

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ط3، 1992م، ص46.

سمات الألفاظ

عني العرب بالألفاظ عناية فائقة، ويعود ذلك إلى سببين: أولهما ما تحمله الألفاظ من طاقة إيقاعية، وثانيهما لاعتبارها وسيلة لإبراز المعنى[1]. قال ابن رشيق: «وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها. وقال غيره: الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار»[2].

وقد ربط بشر بن المعتمر بين الألفاظ والبيئة، قال: « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، ولا ساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أو أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السُّوقيُّ رطانة السّوقي»[3].

كما ربط بين مستوى الألفاظ ومستويات الناس، قال: « وكلام الناس في طبقات كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات؛ فمن الكلام الجزل والسّخيف والمليح والحسن والقبيح والسّمح والخفيف والثقيل، وكله عربي»[4].

مما حدا بالنقاد إلى رفض استعمال الشعراء للألفاظ الغريبة والوحشية والعامية والسوقية والجافية والركيكة والمولدة، وأكدوا سلامة حروف اللفظ من الناحية الموسيقية، ودعوا إلى تجنبها، فوجودها يشوه النص ويفقده جزءاً من قيمته الجمالية.

---

[1] مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، المؤسسة للنشر، تونس، تاريخ 1985م، ص143.

[2] العمدة، ج1، ص128.

[3] البيان والتبيين، ج1، ص144.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص144.

فالحاتمي تناول في رسالته الموضّحة ألفاظاً وردت في أبيات متفرقة عند المتنبي، ونعتها بمثل هذه الصفات، فقد قال في قول المتنبي:

رِخْلَــةِ أَسْمَــرٍ مُقَبَّلُهــا سَــبَحْلَةِ أَبْــيَضٍ مُجَرَّدُهــا

فالرخلة: العظيمة الجيدة الخلق، والسّبحلة: الطويلة العظيمة، ورجل سبحل رخل. لذلك تستهجن هاتان اللفظتان في ألفاظ المحدثين، لأنهما من ألفاظ العرب الجافية[1].

وعليه فالحاتمي يرى أن لفظي "رخلة وسبحلة" جافيان، لا يجوز أن يستعملهما شاعر محدث، لبعدهما عن عصره، ولقدم استعمالهما، كما أنهما غليظان لا يتناسبان مع رقة الألفاظ الغزلية. وليس للمتنبي في رأيه أن يتبع المتقدمين في استعمال مثل هذه الألفاظ الجافية، التي لا تقترب من أفهام المتلقين[2].

ومما عابه الحاتمي الألفاظ المولّدة لأنها خالفت كلام العرب، فقال في قول المتنبي:

ضَـيف ألَمّ برأسـي غـير مُحتشِـمٍ السّيفُ أحسنُ فِعلاً منه بالّلمِ

وأما الخطأ فقوله: (غير محتشم) تريد غير منقبض. وهذا خلاف ما عليه مُحَصّلو أهل العلم؛ إذ كانت الحشمة في كلام العرب الغضب وسمي حشمُ الرجل حَشَماً، لأنهم يغضبون له، فقال المتنبي ألم يقل الشاعر:

أخافُ تكرارَ قولي (كُمْ) فأحشُمَه والصمتُ يُنزِلُـهُ مـنّي على بخَـلِ

---

[1] الرسالة الموضحة، محمد بن الحسن الحاتمي، تح: محمد يوسف نجم، لبنان ، بيروت: دار صادر ودار بيروت 1385 هـ/ 1965م، ص26.

[2] النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، حسين الزعبي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ص35، 36.

فقال الحاتمي: هذا بيت مولّد محدث ليس بحجة... والحشمة مما وضعته العامّة غير موضعه[1].

لقد توقف الحاتمي عند لفظ "محتشم"، ورأى أنها ليست جارية في الاستعمال مجرى العرف العربي الصحيح، حيث استعملها المتنبي بمعنى "منقبض" وهي تعني الغضب في الاستعمال الدلالي القديم[2]، وعدّ معنى منقبض من المعاني المولّدة العامية للفظ محتشم. وعاب ابن المعتز على أبي تمام استعماله الغريب الوحشي في شعره، فقال في قول أبي تمام:

كان في الأحفلى وفي النّقرى عُرْ ... فُكَ نَصْرَ العمومِ نَصْرَ الوِقادِ

يقال: دعاهم الجفلى إذا دعاهم كلّهم فأجفلوا، ويقال: دعاهم النقرى إذا دعاهم واحداً واحداً، وهذا من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدّب؟[3].

ومما نبّه عليه النقاد: سلامة حروف اللفظ من الثقل، فلقد أشار الصاحب بن عباد في خبر أورده عن أستاذه ابن العميد إلى سلامة حروف اللفظ وذلك في أثناء ذكره قول أبي تمام:

كريم متى أمدحْهُ أمدحْهُ والورى ... معي ومتى ما لُمْتُه لُمْتُه وحدي

[1] الرسالة الموضحة، ص37.

[2] النقد في رسائل النقد الشعري، ص38.

[3] رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاحتساب، عبد الله بن المعتز، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1365 هـ، ص20.

فقال: قال أيده الله يقصد ابن العميد اعلمْ أن أحد ما يحتاج إليه في الشعر سلامة حروف اللفظ من الثقل، وهذا التكرير في " أمدحه أمدحه" مع الجمع بين الحاء والهاء مرتين وهما من حروف الحلق خارج عن حد الاعتدال نافر كلَّ النفار[1].

وعاب ابن شرف القيرواني خشونة حروف الكلمة، فقال: «ومما يعاب به الشعر، ويستهجنه النقد: خشونة حروف الكلمة، كقول جرير:

وتقول بوزَع قد دميتَ على العصا هلاّ هزلتِ بغيرنا يا بوزع

وهذا البيت في قصيدة من أحلى قصائد جرير وأملحها، وأجزلها وأفصحها، فثقلت القصيدة بهذه اللفظة»[2]. ويقصد لفظة (بوزع).

وكما تحدّث النقاد عن صفات اللفظ الرديء، فقد تحدثوا عن أسس حسن الألفاظ، وتجتمع هذه الأسس فيما أطلق عليه العموديون صفة (جزالة اللفظ واستقامته). واللفظ الجزل هو لفظ مألوف مستعمل، خفيف على اللسان، لذيذ في السمع، «له في الأذن نغمة كنغمة أوتار، ... وفي الفم حلاوة كحلاوة العسل»[3].

واللفظ الجزل ما لم يكن غريباً وحشياً ولا مبتذلاً سوقياً، ولكنه ذلك اللفظ الذي يأسر المتلقي، وعلى هذا معظم النقاد العرب القدماء، كقول ثعلب: « فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتدّ أسره، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامُه»[4].

---

[1] رسالة في الكشف عن مساوئ المتنبي، الصاحب بن عباد، تح: محمد حسن آل ياسين، ط1، بغداد، مكتبة النهضة 1385 هـ /1965م، ص35 و36.

[2] رسائل الانتقاد، ابن شرف القيرواني، تح: حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1404 هـ / 1983م، ص53.

[3] المثل السائر، ابن الأثير، ج1، ص156.

[4] قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995م، 63.

ولقد جمع ابن سنان الخفاجي شروط النقاد في الألفاظ المفردة، كي تُعدّ مستحسنة؛ والشروط هي:

1. أن تكون اللفظة من حروف متباعدة المخارج.
2. حسن تأليفها في السمع.
3. أن تكون غير متوعرة وحشية.
4. أن تكون غير ساقطة عامية.
5. أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح.
6. ألا تكون عبّر بها عن أمر آخر يُكره ذكره.
7. أن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف.
8. أن تكون مصغرة في موضع عبر فيه عن شيء لطيف أو قليل[1].

وهكذا؛ حرص النقاد القدماء على أن تكون الألفاظ جزلة منتقاة جارية على العرف غير غريبة أو وحشية أو عامية، أو مولدة، وذلك للأسباب الآتية:

1. عدم نفور اللفظ في النص كي لا يعكّر جماله.

2. أن تتوافق هذه الألفاظ مع طبقات الناس وبيئاتهم.

3. أن تتوافق الألفاظ فيما بينها حتى تكون نسيجاً نصيّاً متلاحماً.

4. أن تحدث إيقاعاً موسيقياً سائغاً عند المتلقي؛ فالألفاظ كما يقول ابن الأثير[2] داخلة في حيّز الأصوات؛ فالذي يستلذّه السمع منها ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر

---

[1] سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402 هـ/ 1982م، ط1، الصفحات من 64 92.

[2] المثل السائر، ج1، ص155، 156.

عنه هو القبيح ... فإنه لا خلاف أنّ لفظة (المزنة والديمة) حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة (البعاق) قبيحة يكرهها السمع، وكلّها من صفة المطر، وتدل على معنى واحد ... وللألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتاً كصوت حمار. وأن لها في الفم حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم.

سمات المعنى

يعد شرف المعنى وصحته أوّل عنصر من عناصر عمود الشعر العربي، وهو عنصر مهم في دراسة النص الشعري، وكما حدّد النقاد سمات للفظ، كذلك حدّدوا سمات للمعنى، ومن هذه السمات:

1. أن يحقق المعنى المتعة للمتلقي، قال المرزوقي: «عيار المعنى أن يعرض على العقل الصّحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبته ووحشته»[1].

2. المعاني مرتبطة بطبقات المتلقين؛ «فالمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامّة، وإنما مدار الشرف على الصّواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال»[2].

3. أن يكون المعنى مكشوفاً وقريباً مألوفاً[3].

4. أن يكون المعنى صحيحاً، فلا يخالف العرف العربي السائد أو الحقيقة المتعارف عليها لمعنى الكلمة، أو العرف اللغوي.

أ. مخالفة العرف العربي السائد:

أُنكر على أبي تمام قوله:

مِنَ الهيف لَوْ أنّ الخلاخِلَ صُوِّرَتْ لَها وَشْحاً جالَتْ عليها الخلاخلُ

---

[1] شرح ديوان الحماسة، ج1، ص9.

[2] البيان والتبيين، ج1، ص136.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص136.

هذا الذي وصفه أبو تمام ضدّ ما نطقت به العرب، وهو أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخيل أن توصف بأنها تَعَضُّ في الأعضاء والسواعد؛ وتضيق في الأسواق، فإذا جعَل خلاخيلها وشحاً تجول عليها فقد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحاً جائلاً على جسدها ... وإذا كانت كذلك فقد مُسِختْ إلى غاية القماءة والصّغر[1]. أراد وصفها بدقة الخصر، فوصفها بغاية القصر والضؤولة[2].

ب . **مخالفة معنى الكلمة المتعارف عليه:**

أنكر على البحتري قوله:

تشــقُّ عليــهِ الــرِّيحُ كــلّ عشــيّة جيــوبَ الغمــام بــين بكْــرٍ وأيّمِ

وهذا غلط؛ لأنه ظن أن الأيم هي الثيب،... فظنّ البحتري أن الأيم هي الثيب، فجعلها في البيت ضدّ البكر، والأيم: هي التي لا زوج لها، بكراً كانت أو ثيباً[3].

ج . **مخالفة العرف اللغوي:**

ذكرَ مهلهل بن يموت ما جاء في شعر أبي نواس من اللحن؛ ومما ذكره قول أبي نواس[4]:

يــا خــيرَ مــنْ كــانَ ومــن يكــونُ إلا النــبيَّ الطــاهرَ الميمــونُ

والخطأ في قوله "الميمون" ومن حق الكلام النصب "الميمونا".

---

[1] الموازنة، ج1، ص131، 132.

[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص78، 79.

[3] الموازنة، ج1، ص355

[4] سرقات أبي نواس، مهلهل بن يموت بن المزرد، تح: حسام مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1957م، ص134

5. المعاني وآداب اللياقة:

وهي المعاني المتعلقة بالممدوح أو المتغزّل به، فيجب على الشاعر أن يتحرى الصفات الجسمية أو المعنوية لممدوحه، ويبتعد عن المعاني التي لا تليق بممدوحه، فذمّ الرّمة مدح عبد الملك بن مروان، بقوله[1]:

ما بال عينك منها الماءُ ينسكب كأنــه مــن كلــى مفريّــة سَــرِبُ

وكانت عينا عبد الملك تسيلان ماء، فغضب عليه.

كما خرج أبو تمام عن قواعد اللياقة المعنوية، في قوله:

تُشفّى الحرب منه حين تغلي مراجلُهــا بشــيطانٍ رجــيم

فقد جعل الممدوح شيطاناً رجيماً[2].

6. المعاني والفلسفة:

تناول بعض الشعراء المعاني الفلسفية في أشعارهم كالمتنبي وأبي تمام، وعدّ النقاد هذا عيباً من عيوب المعاني؛ نذكر على سبيل المثال نقد الجرجاني لقول أبي تمام:

قَسَّــمتُ لي وقــاسمتني بســلطا نٍ مــن الســحر مقلتــا عَبْــدُوس

فالقسـيم القَسّـام عـن لحظـات منهمـا يختلسـن حـب النفـوس

فالــذي قاســمت بلَحْــظ إذا الليـ ـل تمطّـى مـن الكـرى المنفـوس

---

[1] عيار الشعر، ص205.

[2] الوساطة، ص69.

ولست أدري يشهد الله كيف تصوّر له أن يتغزل وينسب، وأيّ حبيب يستعطف بالفلسفة! وكيف يتّسع قلب عبدوس هذا، وهو غلامٌ غرّ، وحدَثٌ مُقرف لاستخراج العويص وإظهار المعمّى[1].

هذه بعض السمات التي حددها النقاد القدماء لكلّ من اللفظ والمعنى كعنصرين مستقلين، حسب ما يرونه من أسرار الجمال الأدبي، ولكنّ هذه النظرة إلى اللفظ والمعنى انتهت على يد الناقد عبد القاهر الجرجاني، عندما عالج قضية الإعجاز القرآني مركزاً على وحدة العنصرين إذ تترتّب الألفاظ «مع الأفكار في الذهن والنطق معاً، ومن ثم فإن اللفظ والمعنى يولدان في اللحظة نفسها»[2].

[1] الوساطة، ص68.

[2] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000م، ص123.

النظم

ارتبط مصطلح النظم بدراسة إعجاز القرآن الكريم، فالرُّماني جعل أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم[1]. والخطّابي أكد أهمية النظم، قال: «وأما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر؛ لأنها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان»[2].

وممن أكد على النظم القاضي عبد الجبار في أثناء حديثه عن الفصاحة حيث نفى أن يكون للفظ المفرد قيمة إلا من خلال التركيب، قال: «اعلمْ أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة، ولابدّ مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز أن تكون هذه الصفة بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع... ولابدّ من هذا الاعتبار في كلّ كلمة، ثم لابدّ من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انضم بعضها إلى بعض»[3].

ولقد تجاوز عبد القاهر الجرجاني كل المقولات النقدية السابقة حول قضية اللفظ والمعنى؛ فقد رفض أن يكون اللفظ هو جوهر النظم. ثم ترى الذين لهجوا بأمر اللفظ قد أبوا إلا أن يجعلوا النّظم في الألفاظ، فترى الرجل منهم يرى ويعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجيء بالألفاظ مرتبةً إلا من بعد أن يفكر في المعاني ويرتبها بنفسه[4].

---

[1] إعجاز القرآن، الرماني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1954م، ص6.

[2] بيان إعجاز القرآن، الخطابي، تح:محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، ص27.

[3] المغني في أبواب التوحيد والعدل، القاضي عبد الجبار، تح: إبراهيم الابياري مطبعة دار الكتب، مصر، ط1، 1380 هـ، ج16، ص199.

[4] بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص121.

وهو في الوقت نفسه عدّ تقديم الشعر بمعناه غلطاً غير مبرر، قال: «واعلم أن الداء الدويّ والذي أعيى أمره في هذا الباب، غَلطُ مَن قدّم الشعر بمعناه.... فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر»[1].

وبذلك ذهب اهتمامه إلى دراسة بنية النص وفق منطق النحو وتأثيره في البنى النصية. «فليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها»[2].

ومن هنا فقد نفى أن يكون للفظ المفرد مزية خاصة، بل بحسب توظيفها في النص، قال: «ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة [البيت للصمّة القشيري]:

تلفّتُ نحو الحيّ حتى وجدتني ... وجعتُ من الإصغاء ليتاً وأخدعا[3]

وبيت البحتري:

وإني وإن بلّغتني شرف الغنى ... وأعتقتُ من رقّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن ثم أنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد ... أضججت هذا الأنام من خُرُقك[4]

---

[1] دلائل الإعجاز، ص251 252

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] الأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد خفيا وبطنا. والليت: صفح العنق وقيل أدنى صفحتي العنق من الرأس عليهما ينحدر القرطان.

[4] الخرق بالضم العنق من الرأس عليهما ينحدر القرطان.

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة»[1].

فالكلمة لا تحسن من حيث هي لفظ منفرد دون أن يكون السبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، وإلا كانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً[2].

وهو كذلك ينظر إلى المعنى من خلال منظورين أساسيين:

الأول: لا ينظر إلى المعنى المستقل وإنما ينظر إلى سلسلة المعاني المترابطة في النص، قال: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدقَّ النظر ويغمض المسلك في توخّي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول»[3].

الثاني: أنه لم ينظر إلى المعنى من وجهة نظر دلالة اللفظ وإنما نظر إلى معنى المعنى، وهي تلك الأساليب التي يستعملها المبدع في نصه من صور بيانية كالاستعارة والمجاز والتشبيه والكناية، وكذلك تلك الأشكال اللغوية من تعريف وتنكير، وتقديم وتأخير، وحذف، وتكرار، وإضمار، وإظهار، وفي الشرط والجزاء، والحال.... إلى غير ذلك.

وكما ربط اللفظ بالنظم فقد صرح أن المعنى بحد ذاته ليس له مزية إلا بنظمه، قال: «إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أن لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى وحتى يكون قد قال حكمة أو أدباً واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة وفي شأن النظم والتأليف»[4].

---

[1] دلائل الإعجاز، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] دلائل الإعجاز، ص257.

وهو بموقفه هذا أسّس لنظرية النظم التي اعتمدت توخي معاني النحو، قال: «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»[1].

ويقصد بالنحو قواعده الفنية، قال: «ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلم»[2].

ويقصد بالصورة صورة النص فلكل نص خصوصيته، وكل نص يتميز عن النص الاخر، قال: «فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيته تكون في صورة لا تكون في صورة ذاك»[3].

ودلل بأمثلة على أنّ النظم يقوم على معاني النحو، منها قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فقد قام البيت على أن (نبكِ) جواباً للأمر ومعدّى بمن إلى (ذكرى)، و(ذكرى) مضافة إلى (حبيب) و(منزل) معطوفة على (حبيب)، فقد ولّدت معاني النحو نسقاً شعرياً[4].

بينما لو قلنا: (نبك قفا حبيب ومنزل) لذهب النسق والترتيب وذهبت الشعرية.

---

[1] المصدر نفسه، ص488.

[2] المصدر نفسه، ص525.

[3] دلائل الإعجاز، ص508.

[4] المصدر نفسه، ص468.

إنّ مفهوم عبد القاهر للّفظ والمعنى لا يخرج عن مفهوم كروتشه الذي يقول: «إن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن نسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية، أعني الوحدة ... الوحدة العيانية الحيّة»[1].

ثم إن إدراك عبد القاهر الجرجاني لوظيفة الألفاظ هو إدراك ريتشاردز نفسه، يقول: «مما لا شك فيه أن وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل، ومن هنا تأتي ضرورة تعقُّل اللغة والإلمام بقيمها المعنوية»[2].

ويرى كمال أبو ديب أن تصورات الجرجاني حول طبيعة اللغة والنحو والتعبير الأدبي والصورة والمعاني، كان لها بعد زمنه بتسعة قرون أن تلعب دوراً ثورياً في تطوير علم اللغة واللسانيات والنقد الأدبي والبلاغة[3].

---

[1] بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص123.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] قراءة جديدة لتراثنا النقدي، كمال أبو ديب، النادي الأدبي بجدة، مجلد أول، ص305.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الصدق والكذب

تعد ثنائية الصدق والكذب في الإبداع الشعري من مقاييس نقد المعنى عند النقاد العرب.

وقد اختلف الشعراء أنفسهم في ذلك؛ فحسان بن ثابت عدّ الصدق مقياسَ حسن الشعر وجودته، قال:

وإنّ أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته: صدقا

بينما نجد البحتري قد جعل الكذب مقياساً لجودة الشعر، قال:

كلّفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه

وكما اختلف الشعراء، فقد اختلف النقاد؛ فمنهم من يؤثر الصدق في القول الشعري، وهم الأكثرية، ومنهم من يؤثر الكذب.

وقد روي أن رجلاً أنشد الأصمعي قول مالك بن أسماء الفزاري:

وإذا الدُّرُّ زان حُسن وجوهٍ كان للدرّ حُسنُ وجهك زينا

وتزيدين طيّب الطيب طيبا إن تمسّيه أين مثلُك أينا

وكان قد أعجب بهما الرجل، فقال له الأصمعي: لا تعجب بهما، فما يساويان لقْمة ببعرة. وأجود الشعر ما صُدق فيه وانتظم المعنى. كقول امرئ القيس:

ألم تريني كلما جئتُ طارقاً وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيّب[1]

[1] الموشح، المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م، ص344 345.

وازن الأصمعي بين القولين ورأى مبالغة في قول مالك الغزاري، وصدقاً في قول امرئ القيس، ففضل قول امرئ القيس على مالك لهذه الصفة، كما أنه عدّها مقياساً من مقاييس جودة الشعر.

وقد رفض ابن قتيبة الشعر الذي يقوم على الكذب، وحبّذ الشعرَ الصادق. ففي أثناء ترجمته للشاعر (مهلهل بن ربيعة)، قال: وهو أحد الشعراء الكذبة، لقوله:

ولولا الريحُ أسمعَ أهلَ حَجْرٍ ... صليلَ البَيضِ تقرَعُ بالذكورِ[1]

وعدّ دعبل بن علي البيت من أكذب الأبيات، لأن منزل مهلهل على شاطئ الفرات من أرض الشام، وحَجْر: هي اليمامة وبين الموضعين عشرة أيام[2].

وكان ابن طباطبا من أكثر النقاد حرصاً على مفهوم الصدق في الإبداع الشعري، وقد تعددت ضروب الصدق؛ ومنها ما كان متعلقاً بالشاعر المبدع، وبعضها الآخر كان متعلقاً بالقصيدة سواء أكان في معانيها أم في أسلوبها الفني. وقد وضح د. إحسان عباس ذلك، قال: كانت لفظة الصدق متفاوتة الدلالة عند ابن طباطبا:

1. فهنالك الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة منها، والاعتراف بالحق في جميعها، وهذا يشبه ما نسميه «الصدق الفني» أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته[3].

2. وهنالك صدق التجربة الإنسانية عامّة وهذا يتمثّل في قبول الفهم للحكمة «لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها»[4].

---

[1] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966م، ج1، ص297.

[2] الموشح، ص106.

[3] نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري، إحسان عباس، دار الأمانة، بيروت، ط1، 1971م، ص142. وانظر: عيار الشعر، ص21.

[4] نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري، ص142. وانظر: عيار الشعر، ص202.

3. وهناك الصدق التاريخي، وذلك يتمثل عند (اقتصاص خبر أو حكاية كلام)، وهنا يجيز ابن طباطبا للشاعر إذا اضطر « أن يزيد أو ينقص على شرط أن تكون الزيادة أو النقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان بهما وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه»[1].

4. الصدق الأخلاقي: وهو ما لا دخل فيه للكذب بنسبة الكرم إلى البخيل أو نسبة الجبن إلى الشجاع، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها. قال ابن طباطبا: «فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق»[2].

5. الصدق التصويري أو ما يسميه ابن طباطبا "صدق التشبيه" وهو ينص عليه في غير موطن من كتابه؛ على الشاعر أن يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كلّ شبه يصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورةً ومعنى. وللتشابه أنحاء: منها الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون والصوت، فكلّما زاد عدد هذه الأنحاء في التشبيه قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه. ومن التشبيهات التي اجتمعت فيها الصورة واللون والحركة والهيئة، قول ذي الرّمة:

ما بال عينك منها الماءُ ينسكب كأنّه من كلى مفريّة سَرِبُ

---

[1] المرجع نفسه، ص143. وانظر: عيار الشعر ص73.

[2] المرجع نفسه، ص143. وانظر عيار الشعر، ص13.

فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه "كأنه" أو قلت ككذا وما قارب الصدق قلت فيه: تراه أو تخاله أو يكاد، فإذا خرج الشاعر عن الصدق انتقل إلى الغلوّ والإفراط، وذلك عيب.

وقد عاب ابن طباطبا قول المثقّب العبدي:

تقول وقد درأت لها وضيني ... أهذا دينه أبداً وديني

أكلّ الدهر حلّ وارتحالٌ ... أما يبقي عليّ ولا يقيني

لأن الكلام عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، ثم يعد من الإيماء المشكل قول الشاعر:

أومتُ بكفيّها من الهودج ... لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مكة أخرجتني ... حباً ولولا أنت لم أخرج

فهذا إفراط لأن الإيماء لا يتحمل كل هذه المعاني[1].

ومن خلال ما تقدم نرى أن ابن طباطبا كان حريصاً على تصوير الواقع نفسه، وهذا يحدّ من ظاهرة التخييل في التصوير عند الشاعر المبدع.

وفضل الآمدي الصدق على الكذب، وقال في أثناء تعقيبه على أبيات للبحتري: «وقد كان قوم من الرواة يقولون أجود الشعر أكذبه، لا والله ما أجوده إلا أصدقه»[2].

وقال في مكان آخر: «وكل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع، وأولى بالاستجادة»[3].

---

[1] نقد الشعر من القرن الثاني حتى النامن الهجري، ص145. وانظر: عيار الشعر، ص9، 16، 25، 27، 200، 201.

[2] الموازنة، ج2، ص58.

[3] المصدر نفسه: ج1، ص151.

بينما نجد قدامة بن جعفر آثر مذهب الغلوّ في الشعر حسب مذهب الفلاسفة اليونانيين «أعذب الشعر أكذبه»؛ لأن الشاعر ليس يوصَف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني أن يجيده، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر[1].

وقد أشار إلى اختلاف الناس في المذهبين «مذهب الصدق» و «مذهب الكذب»، وهما الغلو في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحد الأوسط في ما يقال منه[2].

ثم يتهم النقاد بالتناقض، وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه، ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبداً مضاداً له، لكنهم يخبطون في ظلماء. فمرّة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من جنس قول خصمه فيعتمده، ومرة يقصد ما جانس قوله في نفسه فيدفعه، ويعتقد نقصه. وقد شهدت أنا ممن هذه سبيله قوماً يقولون إن قول مهلهل بن ربيعة:

ولــولا الــرّيحُ أسمــعَ أهــلَ حَجْــرٍ صــليلَ البَــيضِ تقــرَعُ بالــذكورِ

خطأ، من أجل أنه كان بين موضع الوقعة التي ذكرها وبين (اليمامة) مسافة بعيدة جداً.

وكذلك في قول أبي نواس:

وأخفــتَ أهــلَ الشــركِ حــتّى إنّــه لتخافُــكَ النُّطــفُ الــتي لم تُخلــقِ

ثم رأيت هؤلاء بأعيانهم في وقت آخر يستحسنون ما يروون من طعن النابغة على حسان بن ثابت رضي الله عنه في قوله:

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعن بالضُّحى وأسـيافنا يقطـرن مـن نجـدةٍ دمـا

---

[1] نقد الشعر، ص23.

[2] المصدر نفسه: ص58.

وذلك أنهم يرون موضع الطعن على حسان في قوله "الغر" وكان ممكناً أن يقول البيض، لأن الغرة بياض قليل في لون آخر غيره، وقالوا: فلو قال: البيض، لكان أكثر من الغرة، وفي قوله: (يلمعن بالضحى) ولو قال: بالدجى، لكان أحسن، وفي قوله:(وأسيافنا يقطرن من نجدةٍ دما) قالوا: ولو قال: يجرين، لكان أحسن، إذ كان الجري أكثر من القطر.

فلو أنهم يحصّلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب في الطعن على شعر حسان غير المذهب الذي كانوا معتقدين له من الإنكار على مهلهل وأبي نواس، لأن المذهب الأول إنما هو لمن أنكر الغلو، والثاني لمن استجاده[1].

فقد أكد من خلال هذا النص أن النقاد الذين أخذوا بمبدأ (أحسن الشعر أصدقه) قد أيّدوا ما ذهب إليه النابغة من نقد، والنابغة يريد من حسان الغلوّ في المعاني، فكيف لهم في هذا الموضع يرغبون بالغلو وفي مواضع أخرى يرفضونه.

ثم يعلن أنه يتبنى مذهب الغلوّ، قال: «إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم. ومَن أنكر على مهلهل وأبي نواس قولهم المتقدّم ذكرُه فهو مخطئ، لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الوجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت»[2].

---

[1] نقد الشعر، ص58،ص59،ص60، 61

[2] المصدر نفسه، ص62

الطبع والصنعة

تداول النقاد العرب القدماء ثنائية الطبع والصنعة، فقلّما يخلو كتاب نقدي قديم من الإشارة إلى هذين المصطلحين النقديين اللذَين أصبحا معيارين من المعايير النقدية للحكم على الشعر والشعراء جودة أو رداءة، ويعود النقد في هذا المضمار إلى تمايز بين الأساليب في النصوص الشعرية وانعكاسها على المتلقي الناقد، فقد ميَّز القدماء بين أسلوبين شعريين: أولهما المطبوع الذي يأتي عفو الخاطر، وثانيهما المصنوع الذي يتكلف قائله قولَه، أو يعيد النظر إليه بالتثقيف والتنقيح، فتحدثوا عن الشعر المطبوع والشاعر المطبوع، وعن الشعر المصنوع والشاعر صاحب الصنعة، فأتت آراؤهم النقدية مواكبة لحركة الإبداع الشعري، ولاسيما في العصر العباسي حيث نزع قسم من الشعراء إلى مذهب الصنعة.

الطَّبع لغةً واصطلاحاً:

الطَّبعُ لغةً: تدور مادة (طبع) في معاجم اللغة حول معنى الفطرة التي طُبع عليها الإنسان: « الطبع والطبيعة: الخليقة والسَّجيَّة التي جُبل عليها الإنسان، وطبع الإنسان طباعاً، وهو ما طبع عليه طباع الإنسان في مأكله ومشربه وسهولة أخلاقه وحزونته، وطبعه الله على الأمر يطبعه طبعاً فطره، وطبع الله الخلق على الطبائع التي خلقها فأنشأهم عليها، وهي خلائقهم »[1].

الطَّبْعُ اصطلاحاً:

أما عن الدلالة الاصطلاحية للطبع: «فإنها تعني ما أتى من الإبداع عفو الخاطر»، ويقصد به الجبلّة التي خُلق عليها الإنسان، وبهذا المعنى فهو نقيض الصنعة والتكلف في

[1] لسان العرب: مادة [طبع]

الكتابة؛ لأن الشعر المطبوع في عرف النقاد العرب القُدامى هو ما أتى عفواً وصدر عن الشاعر دون تكلّف أو تصنّع[1].

وهكذا يتلاقى المعنيان اللغوي والاصطلاحي؛ فالطبع غريزة يولد الإنسان عليها، بل هو هبة من الخالق: « تأتي من فيض إلهيّ بغير تعلُّم»[2].

مما جعل النقاد يُعبّرون عن المصطلح بمرادفات أخرى؛ الغريزة، الإلهام، الوحي، الطبيعة، قوة القريحة، السجيّة، الفطرة، وغير ذلك من الأشياء التي عدّوها قوى خارقة لا يدَ للإنسان فيها، وإنما هي هبة من الله، فكان الطبع هو الأصل الذي لا غنى عنه في إبداع الشعر، فالطبع لا نهائيّ، قوامه الحركة المطلقة[3].

الصَّنعةُ لغةً واصطلاحاً:

الصَّنعة لغةً: تعني مادة (صنع) في معاجم اللغة الحذق والمهارة والحسن والتزيين في العمل، صنع الشيء صنعاً: عمله وأنشأه، ورَجُلٌ صَنيع اليدين: صانع ماهر وحاذق في ما يصنع بيده، ورَجُلٌ صَنَع اللسان، ولسان صَنَع يقال للشاعر ولكلّ بليغ.

الصنعة اصطلاحاً: تتجلّى في العناء في صياغة العبارة وتوشية الكلام بالمحسّنات البديعية، وإخراج الأثر الفني من بين يدي صاحبه بعد صقله وزخرفته وشحنه بالمبتكر من الأخيلة والمعاني[4].

وهكذا يتناغم المعنيان اللغوي والاصطلاحي؛ فكما يصنع السوار صناعة متقنة جيدة، كذلك يحاول الشاعر أن يتقن نصّه بالتنقيف والتنقيح، حتى يغدو على أحسن صورة.

---

[1] المصطلح النقدي، إدريس الناقوري،ص289

[2] تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص51

[3] خطاب الطبع والصنعة، مصطفى إدريس، اتحاد الكتاب العرب، ص205

[4] لسان العرب، ومعجم المعاني، مادة [صنع]

لقد نظر القدماء إلى هذين المصطلحين كمقوّم أساسيّ من مقومات الحكم على الشعر والشعراء، وسوف نلفت الأنظار إلى هذه الآراء التي تفاوتت من ناقد إلى آخر، ولاسيَّما أن هذين المصطلحين قد وردا متلازمين في كثير مما قدّمه النقد.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

موقف الجاحظ (ت255هـ)

عدّ الجاحظ الطبع ميزة فطرية، فردية، فمن امتلك موهبة في النثر قد لا يملكها في الشعر، فيكون الرجل: « له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر، وكان عبد الحميد الأكبر وابن المقفع مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما لا يستطيعان من الشعر إلا ما لا يُذكر مثلُه، وقيل لابن المقفّع في ذلك، فقال: الذي أرضاه لا يجيئني، والذي يجيئني لا أرضاه»[1]، وقد حدّد مذهب المطبوعين بانثيال الألفاظ وتلازم المعاني السهلة اللينة الدمثة، حيث وصف الشعراء المطبوعين: « الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»[2].

ثم أكّد على ترك الألفاظ على سجيتها: «وترك اللفظ يجري على سجيته وعلى سلامته، حتى يخرج على غير صنعة ولا اجتلاف تأليف ولا التماس قافية ولا تكلُّف لوزن»[3].

والنص يؤكد بعض سمات النص المطبوع، منها أن يترك الشاعر ألفاظه تأتي على سجيّتها في مواقعها، وألا يبحث عن قافية يتصنّعها أو عن وزن يتقصده، وإلا خرج الشاعر إلى مذهب التكلّف والتصنع في: «قهر الكلام واغتصاب الألفاظ»[4].

والشعر المطبوع في رأيه هو الشعر الذي أبدعه صاحبه مبتعداً عن محاكاة أشعار الآخرين والاحتذاء بهم، حيث قال: «ليس من قال الشعر بقرّيحته وطبعه واستغنى بنفسه، كمن احتاج إلى غيره يطرِّدُ شعره ويحتذي مثاله ولا يَبلُغ معشارَه»[5].

---

[1] البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، ج1، ص208

[2] المصدر نفسه، ج2، ص13

[3] المصدر نفسه، ج3، ص6

[4] المصدر نفسه، ج2، ص13

[5] رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، أربعة أجزاء ، طبع الجزء الأول منها سنة 1964م، ج2، 116

وقد صنّفَ الشعراء المحدثين صنفين: أحدهما مطبوع، والآخر صاحب صنعة، قال: «والمطبوعون على الشعر من المولّدين بشار العقيلي والسَّيِّد الحِميري وأبو العتاهية وابن أبي عُيَينة، وقد ذكر الناس في هذا الباب يحيى بن نوفل ومسْلماً الخاسر وخلف بن خليفة، وأبانُ بن عبد الحميد اللاحقي أولى بالطبع من هؤلاء، وبشار أطبعهم كلّهم...، ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيّد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتّابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلّف مثل ذلك من شعراء المولّدين كنحو منصور النّمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما. وكان العتّابي يحتذي حذو بشّار في البديع. ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشّار وابن هرْمة»[1].

ويوحي النص أن الجاحظ لم يقف موقفاً سلبياً من الصنعة في الشعر ولكنه يشترط ألاّ يكثر الشاعر من البديع إلى درجة الوصول إلى التكلف، وهو يعني بذلك استدعاء الأساليب البديعة دون حاجة المعنى إليها. ويشترط الجاحظ أن يكون الطبع صحيحاً، قال: «وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير»[2].

كما يرى أن تكون الصنعة محكمة: «فالبيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن»[3].

---

[1] البيان والتبيين، ج1، ص50 51

[2] الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م، ج3، ص131 132

[3] البيان والتبيين، ج1، ص14

وهكذا؛ يربط الجاحظ بين الطبع والصنعة، فهما لا يتناقضان بل يحتاج أحدهما إلى الآخر في إبداع النص الشعري، فإن الشاعر وإن كان القريض عليه أسهل، وهو على القوافي أقدر، فإنه يتروى الشعر ويصنعه وينفرد له ويفكر فيه[1].

وهو في الوقت نفسه يميز بين الشعر المطبوع القائم على الصنعة والشعر المتكلّف؛ فالتكلّف غير مقبول لأنه يخرج بالكد والعلاج، قال: «قد علمنا أن من يقرض الشعر، ويتكلّف الأسجاع، ويؤلف المزدوج ويتقدم في تحبير المنثور، وقد تعمق في المعاني، وتكلّف إقامة الوزن، والذي تجود به الطبيعة، وتعطيه النفس سهواً رهواً، مع قلة لفظه، وعدد هجائه، أحمدُ أمراً، وأحسن موقعاً من القلوب، وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج»[2].

هذه النصوص التي قدمت تبرز موقف الجاحظ من ثنائية الطبع والصنعة؛ وهي كالآتي:

1 – أكّد على أهمية الطبع الجيد كغريزة فطرية، شريطة الدربة والصقل والمراس.

2– وافق بين الطبع والصنعة، إذا كانت الصنعة أداة فاعلة في إنتاج المعنى.

3– ميّز بين الصنعة الفنيّة، وتلك الصنعة التي تصل إلى حد التكلف.

4– رفض الشعر المتكلّف، فهو مرفوض في كل المواضع.

«ولم أرهم يذمّون المتكلّف للبلاغة فقط، بل كذلك يرون المتطرّف والمتكلّف للغناء. ولا يكادون يضعون اسم المتكلّف إلا في المواضع التي يذمّونها»[3].

---

[1] رسالة التربيع والتدوير، الجاحظ، تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1969م، ص87

[2] البيان والتبيين، ج4، ص28 29

[3] المصدر نفسه، ج2، ص18

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

موقف الآمدي (ت371هـ)

قارن الآمدي بين مذهبي البحتري وأبي تمام في الإبداع الشعري؛ فالبحتري يمثل تيار الطبع، وأبو تمام يمثل تيار الصنعة، وهذا ما صرّح به الآمدي في مقدمته، قال: «وذلك كمن فضّل البحتري ونَسبه إلى حلاوة اللّفظ، وحُسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعنى، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط واستخراج المعاني، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصّنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفيّ الكلام»[1].

وهما صاحبا أسلوبين مختلفين؛ «فالبحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنّب التعقيد ومُستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام؛ فهو يقاس بأشجع السلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة، فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحقّ وأشبه، وعلى أني لا أجد من أقرنه به؛ لأنه ينحط عن درجة مسلم؛ لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه؛ ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب؛ لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته»[2].

وقد لجأ الآمدي إلى النقد التطبيقي، ليوضح مفهوم كلّ من الطبع والصنعة، وذلك من خلال الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مبرزاً أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى، وكذلك إسرافه في طلب البديع من طباق وجناس واستعارات بعيدة؛ هذا بالإضافة إلى سوء

---

[1] الموازنة، الآمدي ، تح: السيد أحمد صقر ، دار المعارف، مصر ، 1961م، ج1، ص6

[2] المصدر نفسه، ج1، ص6

استعمال الألفاظ وتعقيد التركيب وسوء النظم مما جعله يغرق في الصنعة الشعرية، حتى أصبح كثير من شعره لا يُعرف إلا بطول التأمل وكثرة التفكير.

أخطاء أبي تمام في اللفظ:

أنكر أبو العباس قول أبي تمام:

رقيقُ حواشي الحِلم لو أنّ حلمهُ بكفّيكَ ما ماريت في أنّه بَرْدُ

وقال: هذا (هو) الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا (البيت) ظاهر؛ لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرُّجْحان والثقل والرَّزانة، ونحو ذلك، كما قال النابغة:

وأعظمُهُ أحلاماً وأكبرُ سيِّداً وأفضلُ مشفوعاً إليه وشافعاً

وكما قال الأخطل:

شُمسُ العداوةِ حتى يُستقادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قَدَرُوا

وكما قال أبو ذؤيب:

وصبرٌ على حدثِ النَّائبات وحِلمٌ رزينٌ وقلبٌ ذكيّ

وكما قال عَديّ بن الرِّقاع في مثل ذلك:

في شدّة العَقْد والحِلم الرزين وفي الـ ـقول الثَّبت إذا ما استُنْصتَ الكلمُ

وقال أيضاً :

أبتْ لكمُ مواطِنُ طيِّباتٌ وأحلامٌ لكمْ تَزِنُ الجبالا

وكما قال عدي أيضاً:

الجامعُ الحلم الأصيلَ وسُؤدَداً غَمْراً يُقاسُ به وحكمةَ حازمٍ[1]

[1] الموازنة، ج1، ص138 139

ويرى الآمدي أن البحتري قد اتبع المذهب الصحيح المعروف في وصف الحلم ، وذلك في قوله:

خفَّتْ إلى السُّؤدَد المجفوِّ نهضَتُهُ ولو يُوازنُ رضوى حِلمُهُ رجحا

وقوله:

فلو وُزنت أركانُ رضوى ويَذْبُل وقِيسَ بها في الحِلم خفَّ ثقيلُها

وأبو تمام لا يجهل هذا من أمر الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه تقصد، وإياه تعتمد، ولعله أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ[1].

إن موضع العيب عند أبي تمام أن أبا تمام قد وصف الحلم بالرقة، وهذا مخالف للمألوف في وصف العرب؛ حيث وصفوا الحلم بالثقل والرزانة، ولكن أبا تمام أراد أن يبتدع فوقع في الخطأ.

أخطاء أبي تمام في المعاني:

ومن أخطائه، قوله:

الوُدُّ لِلْقُربى ولكنْ عُرفُهُ للأبْعدِ الأوطانِ دونَ الأقربِ

لأنه نقصَ الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل وُدَّه لذوي قرابته، ومنعَهم عُرْفَهُ، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذراً يتوجه[2].

ولله درُّ أبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري إذ يقول|في هذا المعنى|:

ما إنْ يزالُ النَّدى يُدنِي إليه يَداً مُمْتاحةً من بعيد الدَّار والرَّحمِ[3]

[1] المصدر نفسه، ج1، ص142

[2] المصدر نفسه، ج1، ص167

[3] الموازنة، ج1، ص181

وازن الآمدي بين أبي تمام والبحتري في معنى العُرف، وفضّل قول البحتري، وذلك لأن أبا تمام منع العرف عن الأقارب، وجعله في الأبعدين، بينما ساوى البحتري بين البعيد والقريب في هذا المعنى.

المعاظلة ووحشي الألفاظ:

تعني المعاظلة مداخلة الكلام بعضه في بعض وشدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن اختل المعنى بعض الاختلال.

أما وحشيُّ الألفاظ فهو الذي لا يتكرّر في كلام العرب كثيراً؛ فإذا ورد ورد مستهجناً[1].

ومن المعاظلة، قول أبي تمام:

حانَ الصفاءَ أخٌ حانَ الزمانُ أخاً عنهُ فلمْ يَتحوّنْ جسمَهُ الكَمَدُ

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله:(عنه) ما أشدّ تشبُّثَ بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وهو "حان" و"حان" و"يتحون"، وقوله "أخ" و"أخا"، فإذا تأملت المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة، لأنه يريد: حان الصفاء أخٌ حان الزمان أخاً من أجله إذا لم يتحوّن جسمه الكمد[2].

ومن وحشي الألفاظ قول أبي تمام:

أهْلَسُ الليسُ لجّاةٌ إلى همـمٍ تُغَرّقُ الأُسْدَ في آذيّها اللّيسا

والأهيس: الجادُّ. والهُلاس: السُّلالُ من شدة الهزال؛ فكأنّ قوله "أهلس" يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك؛ فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، لم يقنع بأهلسَ

---

[1] المصدر نفسه ، ج1، ص276

[2] المصدر نفسه ، ج1، ص277،278

أليَس حتى قال في آخر البيت "اللّيسا" يريد جمع "أليس". وكان أبو تمام يتتبع ويتعمّد إدخال الوحشي في شعره[1].

قبيح الاستعارات:

اختار الآمدي ستاً وعشرين استعارةً قبيحةً من رديء الاستعارات في شعر أبي تمام عبّر عنها بقوله: " وهذه استعارات في غاية القباحة والهُجانة والبعد عن الصواب. ومنها:

يا دهرُ قوّم من أخدَعيْك، فقدْ أضْجَجْت هَذا الأنام من خُرُقِكْ

أيُّ ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول: "من اعوجاجك" أو "قوّم ما تعوّج من صنعك " أو: يا دهرُ أحسنْ بنا الصّنيع، لأنّ الأخرقَ الذي لا يُحسِن العملَ، وكذلك قوله:

تحمّلتُ ما لو حُمّل الدّهرُ شطرَه لَفكّرَ دهراً أيُّ عِبأَيهِ أثقَلُ

فجعل للدهر عقلاً، وجعله مفكراً في أي العبأين أثقل، وما معنى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبهُ والأليق بهذا المعنى لما قال: " تحمّلتُ ما لو حُمّل الدّهرُ شطرَه" أن يقول: لَتضعْضَع، أو لانهدّ، أو لأمن الناسُ صروفَهُ ونوازله، ونحو هذا مما يعتمده أهل المعاني في البلاغة والإفراط.

وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرةً من بعيدِ الاستعارات متفرّقةً في أشعار القدماء لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحبّ الإبداع، وأغرق في إيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها[2].

---

[1] الموازنة، ج1، ص282

[2] الموازنة ، ج1، ص255 256

شناعة التجنيس:

ذكر الآمديُّ بعض ما يُستكره من التجنيس في شعر أبي تمام، « ومنه قوله:

قرَّتْ بِقرَّانَ عينُ الدِّين وانشترت بالأشترين عيونُ الشِّرك فاصْطَلما[1]

وقوله:

ذهبتْ بمذهبه السماحةُ فالتوتْ فيه الظُّنون أمَذْهَبٌ أمْ مُذهَبُ[2] »[3]

والمدقِّق في هذين البيتين يرى أن أبا تمام قد تعمّد التجنيس؛ ففي البيت الأول: قرّت وقرّان وانشترت والأشترين، وفي الثاني: ذهب ومذهب، ومَذهب ومُذهب. وهذا تجنيس في غاية الشناعة والركاكة[4]. فاعتماده الطائي وجعله غرضه وبنى أكثره عليه. ومثل هذا في أشعار الأوائل موجود لكنّه إنما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتان، على حسب ما يتفق للشاعر، ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمده، وربما خلا ديوان الشاعر المكثر منه، فلا ترى لفظة واحدة[5].

فهذا التجنيس في غاية الغثاثة والقباحة والشناعة والركاكة والهجانة[6].

وهكذا نرى أن الآمدي قد تجاوز مرحلة التنظير، وعدّ أخطاء أبي تمام في استعمال الألفاظ في غير مواضعها، أو تلك الوحشية منها، وخروج المعاني عما تعارف عليها

---

[1] قرّت عينه: نعست وهدأت. وقران: اسم موضع. اصطلم: قُطع من أصله.

[2] المذهب (بفتح الميم) الطريقة، والمذهب(بضم الميم) فستره الصون بالجنون. يقول لقد غلبت عليه السماحة، وامتلكت كلّ شمائله فصار يسرف في البذل، حتى لقد احتارت الظنون، وقالت على سبيل الشك: أهذه طريقة له يسلكها دون الناس أم هو جنون البذل؟

[3] الموازنة، ج1، ص268

[4] المصدر نفسه، ج1، ص269

[5] المصدر نفسه، ج1، ص270

[6] الموازنة، ج1، ص 269

العرب، ومماطلة الكلام، وبُعد الاستعارات، وشناعة التجنيس في بعض شعره، مخالفةً للشعر المطبوع وإغراقاً في الصنعة الشعرية.

لجأ الآمدي إلى دراسة تطبيقية كي يميز بين الشعر المطبوع والمصنوع واختار البحتري نموذجاً للشعر المطبوع وأبا تمام نموذجاً للشعر المصنوع، ثم حدّد صفات كلّ من النموذجين؛ فمن ميزات الشعر المطبوع: حلاوة اللفظ وحسن التخلص، وصحة العبارة، ووضع الكلام في موضعه، وانكشاف المعنى. ومن سمات الشعر المصنوع: تعقيد التركيب، وسوء النظم، وغموض المعاني، ووحشي الألفاظ، والمعاظلة، والاستعارات البعيدة، وشناعة التجنيس. أما قبول الشعر المصنوع عنده فيقوم على حسن السبك وصحة المعنى.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

موقف علي بن عبد العزيز الجرجاني من ثنائية الطبع والصنعة 392هـ

عرّف الجرجانيُّ الشعر، وعدّ الطبع ركناً أساسياً من أركان جودة الإبداع الشعري، قال: « إن الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرّواية والذكاء، ثمّ تكون الدُّربة مادةً له، وقوّةً لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز »[1].

أما جمال الشعر فيقوم عنده على اقتران الطبع والتهذيب، قال: «كانت العرب ومن تبعها من السلَف تجري على عادةٍ في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا أنِسها سواه، وكان الشعرُ أحدَ أقسام منطقها، ومن حقّه أن يُخْتص بفضل تهذيب، ويُفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وأضاف إليها التعمّل والصنعة خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً»[2].

وقد ردَّ اختلاف الشعر رقّة أو صلابة أو توعُّراً إلى اختلاف الطبائع، قال: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباينُ فيه أحوالهم، فيرقُّ شعرُ أحدهم، ويَصْلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويَتوعّرُ منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخَلْق؛ فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع»[3].

وتبرز الرقة متجلية عند الشاعر المطبوع، قال: «وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قِبَل العاشق المتيّم، والغزِل المتهالك؛ فإن اتفقت تلك الدماثة والصّبابة، وانضاف الطبعُ إلى الغزل؛ فقد جُمعت لك الرقةُ من أطرافها»[4].

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة الباب الحلبي، 1966م، ص15

[2] المصدر نفسه، ص17

[3] المصدر نفسه، ص 17، 18

[4] المصدر نفسه، ص 18

وقد رأى أنّ الإغراب والإكثار من البديع واجتلاب المعاني الغامضة سمات أساسية للنص الشعري المتكلّف المفارق للطبع والحلاوة والرونق.

وبعض شعر أبي تمام يمثّل هذا النوع، قال: « فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداء بمَنْ مضى من القدماء لم يتمكّن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلّف، وأتمّ تصنع؛ ومع التكلف المقْتُ، وللنفس عن التصنع نُفْرة، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة وذهابُ الرونق، وإخلاقُ الديباجة»[1].

وربما كان سبباً لطَمْس المحاسن؛ كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدَثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره، فقال:

فكأنّما هي في السّماع جنادِلٌ وكأنما هي في القلوب كواكِبُ

فتعسّف ما أمكن، وتغلغلَ في التعصّب كيف قدر، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمّله من كل وجهٍ، وتوصّل إليه بكل سبب، ولم يرضَ بهاتين الخلّتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفيّة، فاحتمل فيها كل غثّ ثقيل، وأرْصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنسُ من شعره إذا قرع السمعَ لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكْر، وكدّ الخاطر، والحَمْل على القريحة؛ فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين خسره الإعياء، وأوْهن قُوّته الكلال. وتلك حالٌ لا تَهشّ فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمُستظرف؛ وهذه جريرة التكلف[2].

وقد ضرب أمثلة متعددة، بيّن من خلالها تكلّف شعر أبي تمام مركزاً على غموض بعض معانيه، وغثّ بعض ألفاظه، وخروجه على معايير الغزل في النساء من أجل التجنيس.

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، ص19

[2] المصدر نفسه، ص19

من ذلك قوله في يوسف السراج شاعر مصر في وقته:

فلو نُبش المقابر عن زُهَيْرٍ لعوّل بالبكاء وبالنّحيب
متى كانت معانيه عيالا على تفسير بُقراط الطبيب
وكيف ولم يزل للشعر ماةٌ يرِفُّ عليه ريحانُ القُلُوبِ

فخبّرني هل تعرفُ شعراً أحوج إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس؟ ليس من قوله:

جَهْمِيّةُ الأوصاف إلا أنهم قد لَقّبوها جَوْهَرَ الأشياء[1]

وقوله:

يومٌ أفاض جوَى أغاضَ تَغَرّبا خاض الموق بَحْرِي حجاه المَزْبِد

وأيُّ شعرٍ أقامّ ماء، وأبعد من أنْ يرِفّ عليه ريحان القلوب من قوله:

خشُنَتْ عليه أحت بني الخُشَيْنِ وأنحّ فيك قول العاذلين
ألم يُقْنعك فيه الهجرُ حتى بكلْت لقلبه هجراً بَيْنِ

فهل رأيت أغثّ من "بكلت" في بيت نسيب! ومن قوله:

أأطلالَ الرسوم لَطالَما قد أطلّت منك أجيادُ الظباء
بها شُغلت دبابيج البهاء فضَحْوَة وجهها نشر الضّحاء
لنا أيام لم تُدْم الليالي بذكر البَيْنِ عِرْنِينَ الصفاء
فأضحى البينُ لا يرضى لطَرْفي نواه بالبكيّ من البكاء
لقد طلع الفراقُ على ابن صَبْرِي فأثكله جلايب الغزاء[2]

---

[1] يصف الخمر. والجهمية في الأصل: فرقة دينية تنسب إلى جهم بن صفوان؛ ومذهبهم أنه لا فعل للمخلوقين؛ وإنما الفاعل هو الله سبحانه؛ فكأنهم يصفون المخلوقات بالضعف. وفي قول أبي تمام رقّت الخمرة حتى كادت تخرج من أن تكون عرضا أو جوهرا أو أن تسمى شيئا إلا أن لفحاتها سميت جوهر الأشياء. انظر: الوساطة، الحاشية، ص20

[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص21

فالعجب كل العجب من خاطرٍ قدح بمثل قوله:

أأيامنـــا ماكُنـــتِ إلا مواهبـــا ... وكنـتِ بإسـعاف الحبيـب حبائبـا
سـنُغْرِب تجديداً لعهْـدك في البُكـا ... فمـا كنـتِ في الأيـام إلا غرائبـا
ومعـترِكٍ للشـوق أهـدى بـه الهـوى ... إلى ذي الهـوى بُجُـل العيـون ربائبـا
كواعـب زارت فـي ليالٍ قصيـرة ... يخـيّلْن لي مـن حُسْـنهنّ كواعبـا
سلَبْن غِطاء الحُسْن عـن حُرّ أوْجُهٍ ... تظـلّ للُـبّ السَّـالبيها سـوالبا
وجـوهٌ لـوَ انّ الأرض فيهـا كواكـب ... توقّـدُ للسـاري لكانـت كواكِبـا

وقوله:

ولقـد أراكَ فهـل أراكَ بغِبْطـة ... والعـيشُ غـضٌّ والزمـانُ غـلامُ
أعوام وَصلٍ كان يُنْسِـي طولَها ... ذكـرُ النـوى، فكأنمـا أيّـامُ
ثم انـبرت أيّـام هجْـرٍ أردفـتْ ... بجـوى أسـى، وكأنمـا أعـوامُ
ثم انقضـت تلك السنونَ وأهلها ... فكأنمـا وكـأنهم أحْـلامُ

كيف يتصور فيه ذلك الكلام الغثّ! وأعجب من ذلك شاعر يرى هذه الغُرر في ديوانه كيف يرضى أن يقرن إليها تلك الغُرر! وما عليه لو حذف نصف شعره، فقطع ألسن العيب عنه، ولم يشْرَعْ للعدوّ باباً في ذمّه![1]

وهكذا يرى الجرجاني أن نصف شعر أبي تمام متكلّف، خالف فيه سلامة الطبع فأوعر وأخشن، قال: «وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه، فينظم أحسن عِقْد، ويختال مثل الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنّم أوعرَ طريق،

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص21، 22

ويتعسّف أحسن مركّب، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قد قدّم، كما فعل أبو تمام في كثير من شعره»[1].

ورأى الجرجاني أن اللفظ الرشيق أعلقُ بالقلب وأقرب إلى النفس، وهو مكوّن أساسي من مكونات تحسين الشعر، وسلامته تتبعه سلامة الطبع، قال: «وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرُّمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتّبع نسيب متيّمي العرب، ومتغزّلي أهل الحجاز؛ كعُمر، وكُثيّر، وجميل، ونُصيب، وأضرابهم، وقِسهم بمنْ هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً؛ ثم انظر واحكم وأنصف، ودعني من قولك: "هل زاد على كذا"، و"هل قال إلا ما قاله فلان!" فإن رَوْعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف. وملاك الأمر في هذا الباب خاصّةً تركُ التكلّف ورفضُ التعمّل والاسترسالُ للطبع، وتجنُّب الحمْل عليه والعنف به؛ ولستُ أعني بهذا كلّ طبْع، بل المهذّب الذي قد صقله الأدب، وشحذتْه الرّواية، وجلَتْه الفِطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح»[2].

وكما اشترط أن يركن الشعر المطبوع إلى التهذيب، وأن يصدر عن عفو خاطر، رأى أن النموذج الأمثل لذلك شعر البحتري، قال: متى أردت أن تعرف ذلك عيانا، وتستثبته مُواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضْل ما بين السمح المنقاد والعصيّ المستكره، فاعمد إلى شعر البحتريّ، ودَعْ ما يصدر به الاختيار، ويُعدُّ في أول مراتب الجودة، ويتبيّن فيه أثرُ الاحتفال، وعليك بما قاله عن عَفْوِ خاطره، وأوّل فكرته، كقوله:

---

[1] المصدر نفسه، ص22

[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص24، 25

أُصْفيك أقصى الود غير مقلَّلٍ ... إن كان أقْصَى الوُد عندك يَنْفَعُ
وأراك أحْسن مَن أراه وإن بَدَا ... منك الصُّدُودُ وبانَ وِصلُك أجمَع
يعتادني طربي إليك فيغْتلي ... وجُدي ويدعوني هواك فأتبع
كلفاً بحبك مولعاً ويسرُّني ... أني امرؤ كَلِفٌ بحبّك مُولَع

وقوله:

أَلامُ على هواكِ وليس عدلاً ... إذا أحببْتُ مثلك أنْ أُلاما
أعيدي فيّ نظرةَ مُسْتثيب ... تعِنّي الأجْرَ أو كَرِه الأثاما
ترىْ كَبِداً محرّقةً وعيناً ... مؤرّقةً وقلباً مستهاما
تناءت دارُ علْوةَ بعد قُرْبٍ ... فهل رَكْبٌ يبلّغُها السّلاما!
وجدَّد طيفُها عتْباً علينا ... فما يَعْتادُنا إلا لِماما
وزُرْتَ ليلة قد بتُّ أُسْقى ... بعَينيْها وكفَّيْها المُداما
قطعنا الليل لَثْماً واعتناقاً ... وأفنيناه ضَمّاً والتزاما

وقوله:

رُدّي على المشتاق بعض رُقاده ... أو فاشْركيه في اتّصال سُهاده
أسْهرْته حتى إذا هجر الكرى ... خلّيتِ عنه ونمتِ عن إسعاده
وقسا فؤادُك أن يلين لِلَوْعةٍ ... باتت تقلقل في صميم فؤاده
ولقد عززْتِ فهان طوعاً للهوى ... وجنبْتِه فرأيتِ ذُلّ قياده
مَن مُنصفي من ظالمٍ ملّكْتُه ... ودّي ولم أملك عسيرَ وداده
ما كنت أعرف غيرَ سالف وُدّه ... فُبليتُ بعد صدوده ببعاده

وقوله:

أجـدّك مـا ينفـكّ يسـرى لزينبـا ... خيـال إذا آب الظـلام تَأَوَّبـا
سرى من أعالي الشام يجلبُه الكرى ... هبوب نسيم الروض تجلبه الصَّبا
ومـا زارني إلا وهُمْـتُ صـبابةً ... إليـه وإلا قلـت: أهـلاً ومرحبـا
وليلتنا بالجـزْع بات مسـاعفاً ... يـريني أنـاة الخطـو ناعمـة الصِّبا
أضرَّت بضوء البدر، والبدر طالع ... وقامـت مقـام البـدر لمـا تَغَيَّبـا
ولـو كـان حقـاً مـا أتـاه لأطفـأت ... غلـيلاً ولافتكّـتْ أسـيراً مُعـذّبا
عَلِمْتُـكِ إن منّيْـتِ منّيـتِ موعُـداً ... جهامـاً وإن أبرقْـتِ أبرقـتِ خُلَّبـا
وكنت أرى أنّ الصُّدُود الـذي مضى ... دَلالاً فمـا إن كـان إلا تجنُّبـا
فـوا أسـفي حتـامَ أسـألُ مانعـاً ... وآمـنُ خوّانـاً وأعْتِـبُ مُـذْنبا
سـأثْني فـؤادي عنـك أو أتبـع الهـوى ... إليـكِ إن استعفى فـؤادي أو أبى

ثم انظر: هل تَجِدُ معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً! وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقا أو إغرابا! ثم تأمّل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتَفَقَّدْ ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفّك من الطرب إذا سمعته، وتذكّر صبوةً إن كانت لكَ تراها ممثّلة لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك[1].

إن مفهوم الطبع عند الجرجاني ينفر من أيّ معنى سفيهٍ مبتذل، أو لفظٍ مستعمل، أو تعبيرٍ غريبٍ بعيدٍ عن الفهم غير مأنوس، أو صنعةٍ متكلفة، ويحبّذ الشعر الذي يحدث أريحيّة عند التلقي.

ولم يقتصر الشعر المطبوع عند البحتري على شعر الغزل، بل تعداه إلى أغراضه الأخرى، قال الجرجاني: فإن قلت: هذا نسيبٌ والنفس تهشُّ له، والقلب يعْلَق به، والهوى يُسرع إليه، فأنشِد له في المديح قوله:

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص27

بلونا ضرائب مَنْ قد نَرى ... فما إنْ وجدنا لفتْحٍ ضَريبا
هو المرء أبدت له الحادثا ... ت عزْماً وشيكا ورأياً صليبا
تنقّل في خُلُقَي سُودَدٍ ... سماحاً مُرجّى وبأساً مَهيبا
فكالسّيف إن جئته صارخاً ... وكالبحر إن جئته مستثيبا
فديناك من أيّ خطب عرا ... ونائبةٍ أوْشكت أن تَنُوبا

ثم خرج إلى الاستعطاف وأخذ في العتاب:

وإن كان رأيك قد حال فيّ ... فألبستني بعد بشرٍ قُطوبا
وخيّبت أسبابيَ النازعات ... إليك وما حقّها أن تخيبا
يُريّني الشيء تأتي به ... وأكبرُ قدرك أن أستريبا
وأكره أن أتمادى على ... سبيل اغترار فألقى شَعُوبا
أُكذّب ظنّي بأن قد سخطْت ... وما كنتُ أعهدُ ظنّي كذوبا
ولو لم تكن ساخطاً لم أكن ... أذُمّ الزمان وأشكو الخُطُوبا
ولا بد من لومةٍ أنتحي ... عليك بها مُخْطئاً أو مُصيبا
أيصبح وردِيَ في راحتيـ ... ـك رِنْقاً، ومَرعاي مُحلا جَدِيبا
أبيع الأحبة بيع السّوام ... وأثني عليهمْ حبيباً حبيبا
ففي كل يوم لنا موقف ... يُشقّق فيه الوداعُ الجيوبا
وما كان سخطُك إلا الفراق ... أفاض العيون وأشجى القُلوبا
ولو كنت أعرف ذنباً لما ... تجالجني الشكُّ في أن أتوبا
سأصْبرُ حتى ألاقي رضا ... ك إما بعيداً وإما قريبا
أراقب رأيك حتى يصحّ ... وأنظرُ عَطْفَك حتى يَثوبا[1]

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص27،ص28

وقد فصّل الجرجانيُّ القول في سمات الشعر المطبوع والمصنّع في أثناء حديثه عن مواقع الكلام، قال: كذلك الكلام: منثوره ومنظومُه، ومُجْمله ومُفَصَّلهُ؛ تجد منه المُحْكم الوثيق والجزْل القَويّ، والمُصنّع المُحْكم، والمنمّق الموشّح؛ قد هُذّب كلّ التهذيب، وثُقّف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأُتعِب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعائب، واحْتجر بصحّته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نَبْوة؛ وترى بينه وبين ضميرك فَجْوة؛ فإن خلُص إليهما فبأن يُسهّل بعضُ الوسائل أذنه، ويمهّد عندهما حاله؛ فأما بنَفْسه وجوهره، وبمكانه وموقعه، فلا. هذا قولي فيما صفا وخلُص، وهُذّب ونُقّح؛ فلم يوجد في معناه خلَل، ولا في لفظه دخل؛ فأما المختل المَعيب، والفاسد المضطرب، فله وجهان: أحدهما ظاهر يُشْترك في معرفته؛ ويقل التفاضل في علمه؛ وهو ما كان اختلاله وفسادهُ من باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عرَض له ذلك من قبل الوزن والذوق، فإن العامي قد يميّز بذوقه الأعاريض والأضرُب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر ويظهر له الانكسار البيّن، والزّحاف السائغ. والآخر غامض يُوصَلُ إلى بعضه بالرواية، ويوقَف على بعضٍ بالدّراية؛ ويحتاج في كثير منه دقة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطْف الفكْر، وبُعد الغوْص. ومِلاك ذلك كلّه: وتمامُه الجامع له والزّمام عليه صحّة الطّبع، وإدمان الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصّرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته.

وأقل الناس حظًّا في هذه الصناعة من اقتصر في اجتيازه. ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة. ثم كان همُّه وبُغْيَتهُ أن يجد لفظاً مُرَوّقا، وكلاماً مرقّقا؛ قد حُشي تجْنيساً وترصيعاً، وشُحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمّق فيه مستخرجه، وتغلْغل إليه مُستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظْم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسْبُرُ ما بينهما من نسبٍ، ولا يمتحنُ ما يجتمعان فيه من سَبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوَّر له الغرض، ولا الحُسْن إلا ما أفادَه البديع، ولا

الرَّونق إلا ما كساه التصنيع، وقد حملني حُب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادة الذكر له؛ ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسْتَرْسلْتُ فيه، ولأشرفت بك على معظمه[1].

وهكذا نستنتج أن موقف الجرجاني من قضية الطبع والصنعة يقوم على الآتي:

1- الطبع شرط من شروط التفوق في الإبداع الشعري.

2- جزالة الشعر تقوم على الطبع والصنعة المهذبة.

3- ربط رقة الشعر أو توعّره باختلاف الطبائع.

4- رأى أن الإكثار من البديع والمعاني الغامضة يعبر عن نص متكلّف مفارق للطبع.

5- صنف شعر أبي تمام ضمن دائرة الشعر المتكلّف، وذلك بسبب استعماله الألفاظ الوحشية المتوعّرة وحشوه للبديع، واجتلابه المعاني الغامضة.

6- عدَّ شعر البحتري نموذجاً مثالياً للشعر المطبوع.

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص412 413

موقف ابن رشيق (456هـ) من ثنائية الطبع و الصنعة

قسم ابن رشيق الشعر إلى مطبوع ومصنوع ومتكلّف، وعدّ الطبع هو الأصل، وميّز بين المصنوع والمتكلّف، قال: «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أوّلاً، وعليه المدار. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلُّفَ أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمُّل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[1].

ورأى ابن رشيق أن المصنوع من الشعر هو ذلك الشعر الذي قام على التنقيح والتثقيف، وخير من يمثل تيار الصنعة أصحاب مدرسة عبيد الشعر زهير والحطيئة وأمثالهما، قال: « حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقُّب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة»[2].

وهو يوازن بين صنعة الشعراء العرب القدماء وصنعة الشعراء العرب المحدثين مؤكّداً جودة الصنعة عند القدماء، فغايتها كما يرى إتقان الشعر معنى ومبنى، قال: «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدّوا من فضل صنعة الحطيئة لحُسن نسقه الكلامَ بعضه على بعض في قوله:

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص129

[2] المصدر نفسه، ج1، ص129

فـــلا وأبيـــك مـــا ظلمـــت قُريـــعٌ بـــأن يبنـــوا المكـــارم حيـــث شـــاءوا
ولا وأبيـــك مـــا ظلمـــت قُريـــع ولا رَمُـــوا لـــذاك ولا أســـاؤوا
بِعُشْـــرةِ جـــارهم أن ينعشـــوها فيغـــبر حولـــه نَعَـــمٌ وشـــاءُ
فيبـــنى بمجـــدهُمُ ويقـــيم فيهـــا ويمشـــي إن أريـــد بـــه المشـــاءُ
وإنّ الجـــار مثـــل الضـــيف يغـــدو لوجهتـــه وإن طـــالَ الثّـــواءُ
وإني قـــد علقـــتُ بحبـــل قـــوم أعـــانهمُ علـــى الحســـب الثـــراءُ

وكذلك قول أبي ذؤيب يصف حُمر الوحش والصائد:

فـوردنَ والعيُّـوق مَقعـد رابـئ الـــ ضُّـرَباء خلْـف الـنجم لا يَتتلّـعُ
فكـرَعْنَ في حَجَـراتِ عـذب بـاردٍ حَصِب البطاح تغيب فيه الأكْرُعُ
فشـرِبْنَ ثم سمعـن حسـاً دونـه شـرف الحجاب، وريب قرع يقرع
فنكرنـه فنفـرن فامترسـت بـه هوجـاءُ هاديـةٌ وهـادٍ جُرْشُـعُ
فرمـى فأنفـذ مـن خُـوصٍ عـائطٍ سـهماً، فخـرَّ وريشُـه مُتصـدِّعُ

فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطّرد له، ولم ينحل عقده، ولا احتاجَ بناؤه، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاة إياه لما تمكن له هذا التمكُّن»[1].

ويرى ابن رشيق أن الإكثار من الصنعة مخالف للطبع، وهو التكلف بعينه، قال: «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه وصفاء خاطره؛ فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة»[2].

ثم يوازن بين أبي تمام والبحتري وابن المعتز في مذهب الصنعة، ويرى أن أبا تمام قد تكلّف الصنعة، والبحتري أملحُ صنعةً منه، أمّا ابن المعتز فهو ألطف أصحابه صنعة،

---

[1] العمدة، ج1، ص130

[2] المصدر نفسه، ج1، ص130

قال: «وليس يتّجه البتة أن يأتي من الشاعر قصيدة كلّها أو أكثرها متصنعٌ من غير قصد؛ كالذي يأتي من أشعار حبيبٍ والبحتري وغيرهما. وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها؛ فأما حبيبٌ فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بُعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة. وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعاً من عبد الله بن المعتز؛ فإنّ صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً، وأقربهم قوافي وأوزاناً، ولا أرى وراءه غاية لطالبها في هذا الباب»[1].

ويعني التكلف عنده كثرة استعمال الصنعة، تلك الصنعة القائمة على المبالغة في استخدام الشعراء للأساليب البديعيّة كرهاً. كما أن للتكلف درجات، ويبرز ذلك من خلال الموازنة بين شاعرين متكلفين.

قال: «على أن مسلماً أسهل شعراً من حبيب، وأقل تكلفاً، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها»[2].

أما الصنعة المقبولة -عنده- فهي تلك التي تأتي عفو الخاطر، موافقة طباع البشر، قليلة غير كثيرة في النص الشعري، قال: «ولسنا ندفع أنّ البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما، إلا أنه إذا توالى ذلك وكثر لم يجز البتة أن يكون طبعاً واتفاقاً؛ إذ ليس ذلك في طباع البشر. وسبيل الحاذق بهذه الصناعة- إذا غلب عليه حب التصنيع أن يترك للطبع مجالاً يتسع فيه»[3].

---

[1] العمدة، ج1، ص131

[2] المصدر نفسه، ج1، ص131

[3] المصدر نفسه، ج1، ص131

وهكذا نرى أن ابن رشيق عالج هذه القضية وبرز موقفه في ما يأتي:

1- عدَّ الشعر المطبوع هو الأصل.

2- ميّز بين الصنعة العفوية والصنعة المقصودة، وفضل الصنعة في شعر القدماء بسبب عفويتها على الصنعة في شعر المحدثين بسبب تقصدها.

3- لم يقف موقفاً سلبياً من كل الصنعة في شعر المحدثين، فقد فارق بين تناولهم للصنعة، فأبو تمام صاحب صنعة متكلّفة، والبحتري مليح الصنعة بسبب إحكامها، وأفضل منه طبعاً ابنُ المعتز وذلك لصنعته اللطيفة الخفيّة، والصنعة المقبولة هي التي تأتي عفو الخاطر.

4- جعل للتكلّف درجات وأبغضها الإكثار من الأساليب البديعية وتقصدها.

القديم والجديد

تعد قضية القديم والجديد في الإبداع الشعري من القضايا النقدية المستمرة التي لا تموت زمانياً، إذ ترتبط بصيرورة الزمن المفتوح على كل جديد.

وهذا ما عبّر عنه ابن رشيق، عندما قال: «كلّ قديم من الشعراء فهو محدّث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[1].

عرف الشعر العباسي نقلةً نوعية في مضمار التجديد الشعري، مواكباً بذلك مجمل التطورات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية التي حصلت في ذلك العصر، فبرزت معانٍ شعرية جديدة، واخترعت أوزان جديدة لم تكن معروفة من قبل، وتجددت اللغة والأساليب الشعرية؛ فأخذ الشعراء يكثرون في أشعارهم من الجناس والطباق والاستعارة وغيرها من الأنواع التي تدخل تحت اسم البديع ووصل التجديد عند بعضهم كأبي تمام إلى درجة الإغراب[2].

هذه الفنون البديعية التي جاء بها الشعراء القدماء فطرة ودون تعمد، قصدها الشعراء المحدثون في أشعارهم حتى غدت ظاهرة فنية غيّرت ملامح أسلوب الخطاب الشعري، فظهرت مدرسة شعرية جديدة، يأتي على رأسها بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد ولا سيما أبو تمام[3].

ذلك أن أبا تمام خرج على الناس بنوع جديد من الشعر أخرجه من رأسه لا من قلبه، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً، ثم يرفعها إلى السماء ويعمل فيها خياله البعيد،

---

[1] العمدة، ص90.

[2] النقد والتجديد في الشعر العباسي بين التعصب والواقع، حسين الزعبي، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 27، العدد 3 + 4، 2011، ص182.

[3] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

ويختار لها الألفاظ، ويعنى ببديعها وجناسها، فتمّ له من معانيه العميقة إلى القاع، وخياله المرتفع إلى السماء، وألفاظه المتجانسة المزوقة نوعٌ جديد من الشعر لم يُسبق إليه؛ نعم إن كل جزيئة من هذه الجزيئات قد سُبق إليها، فقد سبقه مسلم بن الوليد بكثرة البديع والجناس في شعره، وسبقه أبو نواس وبشار بكثرة المعاني وغزارتها، ولكن كلّ هذه الجزيئات مبالغاً فيها لم تجتمع لأحد قبلُ ما اجتمعت لأبي تمام[1].

وشأن الجديد في كل عصر، وفي كل علم وفن، أن يثير جدالاً، وأن يقسم الناس إلى معسكرين: معسكر ينصره، ومعسكر يخذله، وأن يشتد القتال بين المعسكرين[2].

وقد اختلف النقاد القدماء بعداً وقرباً حول هذا الشعر الجديد وقد برزت ثلاثة اتجاهات نقدية في هذا المضمار؛ الأول: اتجاه اللغويين وهو يرفض أن يحتج بالشعر المحدث، والثاني: يساوي بين القدماء والمحدثين، والاتجاه الثالث: يميل إلى الشعر المحدث.

أ. موقف النحويين واللغويين من الشعر المحدث:

رفض النحويون واللغويون الاحتجاج بالشعر المحدث، كما لم يقبلوا روايته، وكانوا لا يستشهدون إلا بأشعار المتقدمين. قال عمرو بن العلاء: لقد أحسن هذا المولد حتى هممتُ أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين[3].

---

[1] أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تح: خليل محمود وإبراهيم الدباغ، تقديم أحمد أمين، المكتب التجاري ، بيروت، المقدمة ص آآه.

[2] المصدر نفسه، المقدمة، ص آآآ هـ.

[3] العمدة، ج1، ص90.

وقال الأصمعي: «جلست إليه ثماني حجج يقصد أبا عمر بن العلاء فما سمعته يحتج ببيت إسلامي ... هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه: كالأصمعي، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة»[1].

وهنالك روايات متعددة تدلّ على عدم قبول الرواة واللغويين مساواة شعر المحدثين بالقدماء؛ فالشاعر ابن مناذر شاعر محدث قال لخلف الأحمر: «يا أبا محرز، امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا فهذه أشعارهم مخلّدة، فقسْ شعري إلى شعرهم، فغضب خلف، ثم أخذ صفحة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه»[2].

ومما روي أن ابن الأعرابي، قال: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوي، ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيباً»[3].

وأنشد رجل ابن الأعرابي شعراً لأبي نواس أحسنَ فيه، فسكت ابن الأعرابي فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى، ولكن القديم أحبّ إليّ[4].

ومن الروايات كذلك أن يحيى بن علي بن يحيى،قال: حدّثنا أبي، قال: «كان إسحاق بن إبراهيم الموصلي يتعصّب على أبي نواس، ويقول: هو يخطئ! وكان إسحاق في كلّ أحواله يَنْصر الأوائل؛ فكنت أنشده جيّد قوله، فلا يحفل به؛ لما في نفسه، فأنشدته:

وخيمةِ ناطُورٍ برأس منيفة تَهُمُّ يدا من رامها بزليل

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص90، 91.

[2] الموشح، ص453.

[3] المصدر نفسه، ص384.

[4] المصدر نفسه، ص384.

فكان على أمره، فقلت: والله لو كانت لبعض أعراب هُذيل لجعلتها أفضل شيء سمعته قط»[1].

هذه نماذج من آراء نقدية كثيرة للرواة اللغويين والنحويين رجحت الشعر القديم على الجديد، ولكننا في الوقت نفسه نجد أحكاماً نقدية أخرى لهؤلاء النقاد يطلقونها على الشعراء الإسلاميين والمحدثين؛ فقد اشترك كل من خلف الأحمر وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي في رواية شعر الإسلاميين، قال الأصمعي: «قرأت على خلف الأحمر شعر جرير، فلما بلغت قوله:

فيا لك يوماً خيره قبل شرّه تغيّب واشيه وأقصر عاذله

فقال: ويله! وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال لي: صدقت، وكذا قال جرير؛ وكان قليل التنقيح مشرّد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقرنك إلا كما سمع. فقلت: فكيف كان ينبغي أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال:

* فيا لك يوماً خيره دون شرّه *

فارو ه هكذا؛ فقد كانت الرواة تصلح من أشعار القدماء. فقلت: والله لا أرويه بعد هذا إلا كذا»[2].

وأبو عمرو بن العلاء يقدم جريراً في أغراض المديح والفخر والهجاء، قال: «وأما المديح فبرز فيه جرير على الناس في قوله:

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح»[3]

---

[1] الموشح، ص408.

[2] الموشح، ص198 199.

[3] نور القبس المختصر من المقتبس، أبو عبيد الله المرزباني، تح: رودلف زلهايم، ط دار بيروت للنشر والتوزيع، 1964م، ص68.

«وقال: فأما الافتخار فيسبق الناس إليه جرير في قوله:

إذا غضبت عليك بنو تميم حسبت الناس كلهم غضابا

وأما الهجاء فبرز فيه جرير على الناس في قوله:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا»[1]

ولم يتوقف نقد أبي العلاء على الإسلاميين بل تجاوز ذلك إلى المحدثين، فقد سئل: من أبدع الناس بيتاً؟ والمراد الغزل فقال: « الذي يقول:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ونفى عني الكرى طيف ألم

وفي الخبر نفسه، سئل: من أغزل الناس بيتاً؟ قال: الذي يقول:

ختم الحب لها في عنقي موضع الخاتم من أهل الذمم

والبيتان لبشار بن برد»[2].

فأبو العلاء معجب بشعر الإسلاميين والمحدثين، ودليلنا أنه قال: «لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولّداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والإسلام»[3].

ومن خلال ما تقدم نرى أن أبا عمرو بن العلاء كان يتابع أشعار الإسلاميين والمحدثين، بل قدّم رأس المحدثين بشار بن برد في غرض الغزل على كل الشعراء.

---

[1] المصدر نفسه، ص27.

[2] نهر القبس المختصر من المقتبس ، ص27.

[3] العمدة، ج1، ص90.

وأما الأصمعي فقد ختم الشعر بابن هَرمَة، «ختم الشعر بابن هرمة، فإنه مدح ملوك بني مروان وبقي إلى آخر أيام المنصور»[1].

وأعجب بشعر أبي نواس في أثناء محاورة مع الوزير الفضل بن يحيى عندما قال الوزير: ويقصد أبا نواس لولا قالة الناس فيه ما فارقني، ولكن إذا فكرت فيه وجدت الرجل ماجناً خليعاً متهتكاً ألوفاً لحانات الخمّارين، فقال الأصمعي: أصلح الله الوزير إنه مع ذلك بمكانٍ من الأدب، ولقد جالسته في مجالس كثيرة، قد ضمّت ذوي فنون من الأدباء والعلماء، فما تجاروا في شيء من فنونهم إلا جاراهم فيه، ثم برز عليهم، وهو من الشعر بالمحل الذي علمته، أليس هو القائل:

ذكرتم من الترحال يوماً فغمّنا فلو قد فعلتم صبّح الموت بعضنا

إلى قوله:

قلائص لم تعرف كلالاً على الوجى ولم تدر ما قرْع الفنيق ولا الهِنَا

قال الفضل: قد عرّفتُكَ أنه لولا ما هو بسبيله من هذا الفتك ما فاتني قربه ومعاشرته[2].

يشير الخبر السابق إلى تقديم الأصمعي لأبي نواس بالإضافة إلى إعجابه به، ولم يُقم للمعيار الأخلاقي وزناً في الانتقاص من شعره، كما فعل الوزير الفضل بن يحيى.

وقد استحسن الأصمعي بعض شعر أبي العتاهية على الرغم مما فيه من الليونة وغيرها. حدّث الرياشي، قال: سمعت الأصمعي يستحسن قول أبي العتاهية:

---

[1] طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط4، 1965م، ص20.

[2] طبقات الشعراء، ص216، 217.

أنت ما استغنيت عن صا حبك الدهر أخوه
فإذا احتجت إليه ساعةً بجّك فوه[1]

وقد قيل للأصمعي: «ما أحسن ما تحفظ للمحدثين؟ قال قول العباس بن الأحنف:

لو كنت عاتبةً لسكّن روعتي أملي رضاك وزرتُ غيرَ مُراقبِ
لكن مللتِ فلم تكن لي حيلةٌ صدُّ الملولِ خلافُ صدّ العاتبِ[2]

وهكذا نرى أن الأصمعي لم يقف موقفاً سلبياً من شعر المحدثين، وإنما اتخذ الجودة معياراً فنياً في الحكم على أشعارهم.

أما أبو عبيدة فقد سأله التوّزي عن شعر الحسين بن مُطير، وهو شاعر محدث، فأجاب: « إنه ليقع من شعره الشيء بعد الشيء فيكثر تعجبي من كثرة بدائعه، فإذا لقيتَه فأعلمه أن شعره من أعجب الشعر إليّ»[3].

وهو في مكان آخر يوازن بين بشار بن برد ومروان بن أبي حفصة، أيهما أشعر؟ فقال: «حَكَمَ بشار لنفسه بالاستظهار أنه قال ثلاثة عشر ألف بيت جيّد، ولا يكون عدد الجيد من شعر شعراء الجاهلية والإسلام هذا العدد، وما أحسبهم برّزوا في مثلها، ومروان أمدح للملوك»[4].

وهكذا نرى أن أبا عبيدة مهتم بشعر المحدثين، ففضل بشار بن برد لكثرة جيده على الجيد من شعراء الجاهلية والإسلام، هذا بالإضافة إلى أنه قدم مروان في غرض المديح ولاسيّما مدحه للملوك.

---

[1] الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تح: دار إحياء التراث، بيروت ـ لبنان، مجلد2، جزء 4، ص267.
[2] المصدر نفسه، مجلد4، جزء 8، ص469.
[3] طبقات الشعراء، ص114.
[4] الأغاني، مجلد2، جزء3، ص101.

وابن الأعرابي الذي رُوِيَ له ازدراؤه شعر المحدثين، فإنه كان على صلة بشعرهم، بل إنه قدّم أبياتاً للشاعر أبي نواس في المديح على كلّ أشعار المحدثين. قال: «أمدح بيت قاله المحدثون قول أبي نواس:

أخذتُ بحبلٍ من حبال محمد ... أمنت به من طارق الحدَثان

تغطّيتُ من دهري بظلّ جناحه ... فعيني ترى دهري وليس يراني

فلو تسأل الأيامُ عني ما درَت ... وأين مكاني ما عرَفْن مكاني

وكان ابن الأعرابي معجباً بشعر أبي العتاهية، مقدّماً الطبع في شعره على كلّ الشعراء، مفتوناً بمذهبه الشعري إلى حد الإدهاش، فقد وصف رجل بحضور ابن الأعرابي شعر أبي العتاهية بالضعف، فأجابه ابن الأعرابي وكان حادّ الطبع : «الضعيف والله عقلك لا شعر أبي العتاهية، ألأبي العتاهية تقول: إنه ضعيف الشعر! فوالله ما رأيت شاعراً قط أطبع ولا أقدر على بيت منه، وما أحسب مذهبه إلا ضرباً من السحر، ثم أنشد له:

قطّعتُ منك حبائلَ الآمال ... وخلعتُ عن ظهر المطيّ رحالي

إلى قوله:

واصبر على غِيَر الزّمان فإنّما ... فرجُ الشدائد مثلُ حلّ عقال

ثم قال للرجل: هل تعرف أحداً يحسن أن يقول مثل هذا الشعر؟ فقال الرجل: يا أبا عبد الله، جعلني الله فداءك! إني لم أزْدُدْ عليك ما قلت، ولكن الزهد مذهب أبي العتاهية، وشعره في المديح ليس كشعره في الزهد. فقال: أفليس الذي يقول في المديح:

وهارونُ ماءُ المزْن يُشفى به الصَّدَى ... إذا ما الصَّدِي بالرّيق غصَّت حناجره

إلى قوله:

ومن ذا يفوت الموت والموتُ مُدرِكٌ ... كذا لم يفُتْ هارونَ ضِدٌّ يُنافره

فتخلص الرجل من شرّ ابن الأعرابي بأن قال له: القول كما قلت، وما كنت سمعت له مثل هذين الشعرين، وكتبهما عنه»[1].

هذه بعض النماذج النقدية لآراء اللغويين والنحويين والرواة تثبت بالدليل القاطع أنهم لم يرفضوا شعر المحدثين كافة، فقد أعجبوا بكثير من أشعارهم، ولا سيما تلك الأشعار التي ارتقت في معانيها وفي مستواها الفني، حتى إن بعضها قد قدّم على كلّ ما قيل قديماً أو حديثاً.

ومن هنا لا يمكن قبول ذلك التضخيم الذي صوّره بعض المهتمين بشأن تعصب القدامى ضد الشعر المحدث؛ فطه إبراهيم قال: وأخصّ الناس الذين كانوا يتعصبون للقدماء، ولا يكادون يقرّون بإحسان لمحدَث هم النحويون واللغويون... فأبو عمر بن العلاء تعصب للجاهليين تعصباً شديداً، فلا يرى الشعر إلا لهم، ولا يرى من بعدهم شيئاً[2].

وشوقي ضيف عدّ إهدار اللغويين لشعر العباسيين خطأً في التقويم[3]. ورأى محمد مندور أنّ علماء اللغة قد تحزبوا للشعر القديم لقدمه ورفضوا الحديث لحداثته[4].

لقد قرأ هؤلاء النقاد المعاصرون الأخبار النقدية قراءة أحادية فقامت آراؤهم على التعميم والمبالغة في تصوير تعصب اللغويين للشعر القديم ورفضهم الشعر المحدث.

وهذا لا ينفي اهتمام اللغويين بالشعر الجاهلي وحرصهم عليه، وهم يقصدون الاحتجاج اللغوي كي يفهم المفسّرون ما يشكل عليهم من ألفاظ القرآن الكريم وأساليبه.

---

[1] الأغاني، مجلد2، جزء4، ص269 ، 270.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، بيروت، المكتبة العربية، تا: 1981م، ص101 ، 102.

[3] العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ، ط8، 1966م، ص141.

[4] النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور ، دار النهضة، القاهرة، 1972م، ص81.

وكان من قبل قد سبقهم الصحابة إلى ذلك، قال ابن عباس: «إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب. وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد شعراً»[1].

«هذه الثروة اللغوية التي يحفظها ابن عباس جعلته يوثق التفسير بالشعر، فما من كلمة أو آية إذا احتيج إلى فهم معانيها وتفسير مفرداتها إلا استشهد عليها ببيت أو أبيات من الشعر، وكان هو رائد الطريقة اللغوية الشعرية في تفسير القرآن الكريم، يقول جولدزيهر بأنه: الذي نمّى الطريقة اللغوية في تفسير القرآن»[2].

وأكد عبد القاهر الجرجاني أهمية الاحتجاج اللغوي من أجل فهم النص القرآني، وإن معرفة الشعر تساعد في إبراز الإعجاز القرآني، يقول: إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهياً إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب[3].

إذن، إنّ أدنى موازنة بين الشعر الذي قالته العرب، ونظم القرآن الكريم تثبت إعجازه. وينتهي القرن الثاني، ويمضي معه معظم النقاد اللغويين والنحويين المهتمين بقضية الاحتجاج اللغوي، ويأتي الرعيل الثاني منهم، فيتطور موقفهم، فلم يعد الشعر المحدث عندهم مجرد إعجاب بذلك البيت أو بتلك القصيدة، وإنما أصبح مكافئاً للشعر القديم

---

[1] العمدة، ج1، ص30.

[2] المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق، يحيى الجبوري، بيروت ـ دار الغرب الإسلامي، 1997م، ط1، ص172.

[3] دلائل الإعجاز، ص8

ولاسيما في الشاهد المعنوي، يقول ابن جنّي «المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»[1].

والمبرّد يستحسن التشبيه في أشعار المحدثين، يقول: «ومن حسن تشبيه المحدثين قول بشار:

وكـــأنّ تحـــت لســـانها هـــاروت ينفـــث فيـــه سـحرا
وتخـــالُ مـــا جمعـــت عليـــه بنانهـــا ذهبـــاً وعطـــرا»[2]

فقد جمع في التشبيه بين شيئين لمعنيين.

كما يستحسن قول أبي العتاهية للرشيد:

أمـــينَ الله أمنـــك خـــيرُ أمـــن عليـــك مـــن التقـــى فيـــه لبـــاسُ
تُســـامُ مـــن السّـــماءِ بكـــلّ فضـــلٍ وأنـــت بـــه تَســـومُ كمـــا تُســـامُ
كـــأنّ الخلْـــقَ رُكّـــبَ فيـــه روحٌ لـــه جســـدٌ وأنـــت عليـــه رأسُ[3]

إن استحسان المبرّد لقول أبي العتاهية قائم على إعجابه بتلك الصفات الدينية التي أطلقها أبو نواس على ممدوحه، هذا بالإضافة إلى حسن حكمته في خلافته.

هذه نماذج نقدية تؤكد حرص الجيل الثاني من اللغويين والنحويين على الاستشهاد بشعر المحدثين ولاسيما في مجال المعاني والصور الشعرية التي تشكل جزءاً أساسياً من أشكال تشكيل النص الشعري.

---

[1] العمدة، ج2، ص326.

[2] الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرّد، مكتبة المعارف، بيروت، ج2، ص50.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص113.

الاتجاه الثاني: المساواة بين القدماء والمحدثين:

يمثل هذا الاتّجاه نقادٌ جُدد لم تكن غايتهم الشاهد اللغوي، بل نقد الشعر قديمه وحديثه ووضع معايير فنية له من خلال مقاييس نقدية جوهرها الرداءة والجودة في القول الشعري.

فالجاحظ يعدُّ الجودة مقياساً في الحكم على الشعر، ففي أثناء موازنته بين شعر العرب والمولدين، قال: «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أنّ عامّة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولّدة والنابتة. وليس ذلك بواجب لهم في كلّ ما قالوه. وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها. ولم أر ذلك قطُّ إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصرٌ لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أيّ زمان كان»[1].

وهو يخص شعر أبي نواس بالتفضيل، ويغمز إلى اللغويين، قال: «إن تأملت شعره فضّلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعرُ، وأن المولّدين لا يقاربونهم في شيء. فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل، ما دمت مغلوباً»[2].

كما فاضل الجاحظ بين أشعار المولدين في سمة الطبع وأكثر من الاستشهاد بأشعارهم، قال: «والمطبوعون على الشعر من المولدين بشارٌ العقيليّ، والسيّد الحميري وأبو العتاهية، وابن أبي عيينة. وقد ذكر الناسُ في هذا الباب يحيى بن نوفل ومسلماً الخاسر

---

[1] الحيوان، ج3، ص130.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص27.

وخلف بن خليفة. وأبان بن عبد الحميد اللاحقي أولى بالطبع من هؤلاء. وبشار أطبعهم كلّهم»[1].

هذه النصوص تشير إلى رؤية الجاحظ في المساواة بين الشعر المحدث والقديم وإنّ معيار الجودة هو المقياس في الحكم على الشعر.

ونصّ ابن قتيبة (ت276هـ) على المساواة بين القدماء والمحدثين، قال: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل مَن قلّد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقّه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكلّ شرفٍ خارجيّةً في أولّه، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين. وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنّه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[2].

---

[1] البيان والتبين، ج1، ص50

[2] الشعر والشعراء، ج1، ص62 ، 63.

تكمن أهمية رؤية ابن قتيبة في اتخاذ مبدأ الجودة الشعرية معياراً في الترجمة للشعراء بغضّ النظر عن زمانهم.

وتتفق رؤية علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت366هـ) مع ابن قتيبة في المساواة بين القديم والحديث، قال: «إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدُّرْبة مادةً له، وقوةً لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمحضرم، والأعرابي والمولّد»[1].

ويهتم ابن طباطبا (ت322هـ) بشعر المولّدين، فيشير إلى استفادة الشعراء المولّدين ممن تقدمهم من الشعراء كما يثني على حسن نظمهم «وسنعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم، وتكثّروا بإيداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[2].

ثم يؤكد شرطاً من شروط التناص مع النصوص القديمة، فيجب على الشاعر أن يزيد في إضاءة النص. قال: «والمنحة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلقّ بالقبول، وكان كالمطرح المملول»[3].

وهو يشيد بالشعراء المولّدين، فيقول: «والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص15.

[2] عيار الشعر، ص12.

[3] عيار الشعر، ص13.

ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم»[1].

كما يؤكد مبدأ جودة الشعر والإفادة من معاني الشعراء السابقين «فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها وأمر بالتحرز منها، ونهي عن استعمال نظائرها. ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه حَجِلٌ إلا القليل»[2].

ولقد قدّم الشعراء المحدثين على القدماء في حسن التخلص من معنى إلى معنى آخر، قال: «ومن الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح، أو هجاء، أو افتخار، أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها، ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك مذهب واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير الفيافي، وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنا تجشّمنا ذلك إلى فلان؛ يعنون الممدوح»[3].

إنّ ما يُسجّل لابن طباطبا فيما تقدم له من اراء نقدية في قضية القديم والحديث:

- لم يأت على ذكر الصراع بين قدامى النقاد والشعر المحدث.
- نبه إلى قلة المعاني في عصر المحدثين.
- دعا إلى استفادة الشعراء المحدثين من معاني القدماء، واشترط أن تجدد هذه المعاني، وأن يكسوها الشاعر كسوة أحسن من الكسوة السابقة.

---

[1] المصدر نفسه، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] عيار الشعر، ص184.

- رأى في شعر المحدثين لطف المعنى وبلاغة النظم والنسج الرائق.
- أكد بناء وحدة القصيدة، وذلك من خلال حسن التخلص من معنى إلى معنى آخر، وهو يقدم في هذه القضية الفنية المحدثين على القدماء من منظور نقدي خالص.

والحاتمي (ت388هـ) يوازن بين الشعراء القدماء والمحدثين في وحدة القصيدة واتساقها، قال: «مثلُ القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض؛ فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتحوّن محاسنه، وتعفى معالمه، وقد وجدت حذّاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء، وهذا مذهب اختص به المحدثون، لتوقد خواطرهم، ولطف أفكارهم، واعتمادهم البديع وأفانينه في أشعارهم وكأنه مذهب سهّلوا حزنه، ونهجوا رسمه؛ فأما الفحول الأوائل، ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم: عدُ عن كذا إلى كذا»[1].

يلتقي الحاتمي مع ابن طباطبا في الحرص على وحدة القصيدة، وكذلك في تميز الشعراء المحدثين على القدماء في وحدة قصائدهم.

وأما الصولي (ت335 أو 336هـ) فقد وازن بين القدماء والمحدثين من خلال بعض السمات الفنية التي يتميز فيها شعر كلّ من الفريقين، قال: «اعلم ـ أعزك الله ـ أن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معان أبدع، وألفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء؛ وأنه لم تر أعينهم ما

[1] حلية المحاضرة ، الحاتمي ، تح : جعفر الكتاني ، وزارة الثقافة العراقية ، 1979م، ج1، ص215.

رآه المحدثون فشبهوه عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانَوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبرّ والوحش والإبل والأحبية. فهم في هذه أبداً دون القدماء، كما أن فيما لم يروه أبداً دونهم؛ وقد بيّن هذا أبو نواس بقوله:

صفة الطلول بلاغة الفدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم

ثم يقول فيها:

تصف الطلول على السماع بها ... أفذو العيان كانت في الفهم؟

وإذا وصفتَ الشيء متّبعاً ... لم تخلُ من زللٍ ومن وَهم

ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبّون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنىً من متقدم إلا أجاده. وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»[1].

كان الصولي معجباً بشعر القدماء لاختراعهم للمعاني ولسجيّتهم في الإبداع الشعري، وهو في الوقت نفسه يفضل التجديد في الشعر المحدث، سواء أكان ذلك في الأساليب أم في الموضوعات، منطلقاً من فكرة تمثيل الشعر للزمن الذي قيل فيه؛ وبسبب ذلك فقد استحسن ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية في القصيدة القديمة.

وكذلك فهو يومئ إلى تقبل ذوق المتلقين للشعر المحدث؛ وهذا ما كان ابن المعتز قد استند إليه في موقفه النقدي حول هذه القضية.

. الاتّجاه الثالث: تفضيل المحدثين:

[1] أخبار أبي تمام، ص16، 17.

يعدُّ ابن المعتز (ت296هـ) واحداً من الشعراء المحدثين المجيدين، وقد خصّ الشعراء المحدثين بكتابٍ أسماه (طبقات الشعراء)، كان غرضه الأول أن يذكر «ما وضعته الشعراء من الأشعار في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس»[1].

وقد بيّن صراحة أنه يميل إلى الشعراء المحدثين، قال: «ولكنا لا نخرج من شرط الكتاب، لئلا يملّه القارئ إذا طال عليه الفن الواحد، وليحفظ هذه النكت والنوادر والملح، وليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملّوه، وقد قيل: لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم، فمن هاهنا أخذنا من كل قلادة حبَّتها»[2].

يتضح من الخبر النقدي السابق أن ابن المعتز يؤكد شيوع الشعر المحدث، كما يجسد رؤية المتلقين في تذوق جماليات هذا الشعر وانعكاساته على اختياراته.

وهكذا يمكن القول: حرص قدامى النقاد على الشعر القديم، وباعثهم من ذلك النقاء اللغوي الذي يتمتع به ذلك الشعر من أجل قضية الاحتجاج. وهذا في الوقت نفسه لا ينفي إعجابهم بجودة شعر الشعراء المحدثين كبشار بن برد وأبي نواس وأبي العتاهية وغيرهم. ألم يتابع أبو عمرو بن العلاء أشعار الفرزدق؟ ألم يقدم جريراً في بعض الأغراض الشعرية على الشعراء؟ ألم يجعل عمرو بن أبي ربيعة حجة في العربية؟ ألم يتجاوز هؤلاء الإسلاميين إلى المحدثين، فيقدّم بشاراً بن برد في غرض الغزل.

إنّ ما قُدّم كشف الموقف الحقيقي لقدامى النقاد العرب من قضية تجديد الشعر في العصر العباسي، والقراءة الكاملة غير الأحادية عكس ما تصوره بعض المهتمين المعاصرين

---

[1] طبقات الشعراء، ص18.

[2] طبقات الشعراء، ص86.

من وجود قطيعة ثقافية وصلت إلى القول بفكرة التعصب بين قدامى النقاد والشعر الجديد.

- وهكذا؛ فقد برز ثلاثة اتجاهات نقدية؛ الأول: يهتم بالقديم من أجل الشاهد اللغوي، والثاني: يساوي بين القدماء والمحدثين والمعيار جودة الشعر، والثالث: اهتم بالشعراء المحدثين، وكان المعيار ذوق المتلقين وميلهم للشعر الجديد، فلكل جديد لذّة.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الصورة الشعرية

تعد الصورة الوجه المرئي أو المحسوس للخيال، وأشد العناصر تأثيراً في النفس، إذ تقلب المجرّدات إلى مرئيّات، فتحرك العواطف الإنسانية. ويرى كثير من النقاد ومنهم ريتشاردز أن الصورة أولى من الموسيقا، وذلك لأن القوى المحركة للعواطف محصورة بالصورة التي يعبر الخيال بواسطتها عن المعنى[1].

ولقد كان لشعار (الشعر تفكير بالصور) الذي أطلقه أوجيست وهلم شليجل أثر قوي في النقد الأدبي خارج حدود ألمانيا وخارج العصر الرومانسي، ويمكن اعتبار قولة الناقد الروسي بلينسكي (الشاعر يفكر بواسطة الصور) أصداء لقولة شليجل. ولم تكن إطلالة العصر الحديث مع القرن العشرين لتحجم هذا الرأي « إن س. د. لويس يرى: أن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»[2].

وإنّ مصطلح الصورة مصطلح حديث من جهة وإشكالي من جهة أخرى؛ فهو مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها[3]. ومن ثمة فإنه من المصطلحات النقدية الوافدة[4] على النقد العربي الحديث.

وهو مصطلح إشكالي من حيث تحديده، فقد اختلف النقاد العرب المحدثون حول التسمية وحدودها؛ فالدكتور مصطفى ناصف على الرّغم من أنه عنون كتاباً له باسم (الصورة الأدبية)، فضل لفظ الاستعارة على الصورة، إذ قال: «إن لفظ الاستعارة إذا

---

[1] الصورة بين البلاغة والنقد، أحمد بسام ساعي، دار المنارة، دمشق، 1984م، ص36.

[2] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ط1، ص8.

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، 1983م، ط2، ص7.

[4] الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1982م، ط2، ص12.

حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة»[1]. وهو بذلك يوافق رؤية الناقد ريتشاردز الذي رفض مصطلح الصورة بحجة أنه مضلّل يخلق حالة من الاضطراب في النقد؛ لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية لا تمتّان إلى طبيعته الفنيّة بصلة، وقال: «إن مصطلح "استعارة" الذي يجب أن نوسعه حتى يضم جميع ألوان التعبير غير الانفعالية أفضل منه»[2]. أما الدكتور اليافي فقد فضل مصطلح الصورة لأنها أعم وأشمل من الاستعارة: «وفي الحق أن استعمال مصطلح صورة يشمل جميع الأنواع البلاغية رغم خطورته ومشكلاته أفضل بكثير من أي استعمال تقليدي آخر»[3].

ويتضح مما تقدم أن هنالك خلافاً في وجهات النظر حول حدود مصطلح الصورة؛ فمنهم من عدّ الصورة كلّ الأساليب البلاغية من بيان ومعانٍ وبديع، ومنهم من عدّ ذلك تضليلاً وفضل لفظ الاستعارة. وعلى العموم إنّ الصورة التي سوف نتحدث عنها هي الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، ولاسيما الاستعارة والتشبيه، وذلك لعناية النقاد القدماء بهما.

ولابدّ من الإشارة إلى أن تقسيم الأساليب البلاغية قد أتى على يد البلاغيين ولعلّ الزمخشري أوّل من حصر مصطلح البيان للدلالة على علم من علوم البلاغة.

ثم جاء السكاكي وخصص القسم الثالث من كتابه (مفتاح العلوم) في علمي المعاني والبيان.

---

[1] الصورة الأدبية، مصطفى ناصيف، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص5.

[2] مقدّمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص49.

فن التشبيه

يعني التشبيه في معاجم اللغة المِثْلَ. وشابهه أو شبهه: ماثله. وتشابها واشتبها: أشْبه كلٌّ منهما الآخر حتى التبسا.

وهو عند البلاغيين عقد صلة بين طرفين يشتركان في صفة أو أكثر لإبراز معنى من المعاني، كي يؤثر في المتلقي.

إذ هو مبني على ما تلمحه النفس من اشتراك بعض الأشياء في وصف خاص يربط بينهما[1]. ولهذا يقول سيرمان العالم النفسي الإنجليزي: «إن الأساس النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية من حيث تأليفها وإدراكها وتقديرها هو في الواقع عملية أساسية في التفكير، تلك هي ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات»[2].

وهذا ما سبق إليه عبد القاهر الجرجاني، إذ قال: «التشبيه قياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان»[3].

وهذه العلاقة بين الطرفين قد تستند إلى مشابهة حسية أو إلى مشابهة ذهنية، وهي لا تخرج عن كونها علاقة مشابهة، لا تصل إلى حدّ التطابق والتوحد، كما هي الاستعارة.

أكّد النقاد القدماء أهمية التشبيه في الإبداع الشعري، فتحدثوا عن أركانه، وأنواعه، وضروبه، ومواضع حسنه، وأماكن رداءته، ووظائفه. أما الأركان والأنواع فقد مرّ درسها في مواد البلاغة العربية، وبقي أن نتحدث عن الأشياء الأخرى فيما يتعلق بهذا الفن.

---

[1] فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1952، ص45.

[2] دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المكتبة العربية، بيروت، 1949، ص41.

[3] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدّة، ط1، 1991م، ص14.

* ضروب التشبيه:

1 – تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، كقول امرئ القيس[1]:

كأنّ قلوبَ الطّيرِ رَطباً ويابساً لدى وَكرها العُنّاب والحَشفُ البَالي

شبه القلب في حالتين مختلفتين من حيث الصورة والهيئة؛ فقلوب الطير الرطبة بمعنى التي على قيد الحياة تشبه ثمر العنّاب، وهو ثمر أحمر طري، وقلوب الطير اليابسة تشبه الحشف البالي: اليابس التمر.

وكذلك قوله[2]:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرْحُلِنا الجزْعُ الّذي لم يُثقَّب

شبه عيون الوحش اللامعة المستديرة وسط الظلام بالخرز المنتشر وهو غير مثقب لكمال استدارته.

2– تشبيه الشيء بالشيء لوناً وصورة كقول امرئ القيس يصف الدّرع[3]:

ومسرودَة السّاكِ موضونة تضاءلُ في الطيّ كالمبرد

تفيض على المرء أرْدانُها كفيض الأتيّ على الجَدْجَد

شبه الدّرع بالأتيّ في بياضها وسبوغها؛ لأنها تعمّ الجسد كما يعمُّ الأتيّ الجدجد إذا انفجر فيه؛ والأتيّ: السيل.

---

[1] عيار الشعر، ص56. وانظر: الصناعتين، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص56. وانظر الصناعتين، ص246.

[3] عيار الشعر، ص57. وانظر الصناعتين، ص246

وكقول النابغة[1]:

يَجلُــو بقــادِمَتَي حمامــةِ أيْكــةٍ بــرَداً أُسِــفَّ لَثاتُــه بالإثْمِــدِ
كــالأقحوان غــداةَ غــبَّ سمائــه جفَّــت أعاليــه وأســفلُه نــدِي

شبّه الثّغر بالأقحوان لوناً وصورةً؛ لأن ورق الأقحوان صورته كصورة الثّغر سواء، وإذا كان الثّغر نقيّاً كان في لونه سواء.

3- تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً وحركة وهيئة، فكقول ذي الرّمة[2]:

ما بالُ عينك منها الماءُ ينسكب كأنــه مــن كلــى مفريّــةٍ ســربُ
وفــراءَ غرفيّــةٍ أثــأى خوارزهــا مُشلْشِــلٌ ضــيَّعتْهُ بينهــا الكتــبُ

شبه تواصل انسكاب قطرات الدمع من عين الممدوح بقطرات الماء التي تنزل من رقعة المزادة المثقوبة. وهذا التشبيه وإن يكن صادقاً من حيث التصوير. لكنه يخالف معيار آداب اللياقة في مخاطبة الخلفاء، ولاسيما أن الممدوح هو عبد الملك بن مروان، وكانت عيناه تسيلان ماء.

4- تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول الأعشى[3]:

غــرّاءُ فرعــاءُ مصــقولٌ عوارضُــها تمشــي الهُــوَيْنَى كمــا يمشــي الوَجِــي الوَحِــلُ
كــأن مشــيتها مــن بيــت جارتهــا مَــرُّ السَّــحابةِ لا ريــثٌ ولا عَجَــلُ

شبه مشي المرأة الموصوفة البطيء مرتين؛ مرة بمشية الذي حفي قدمه، ومرة أخرى بسير السحاب البطيء.

---

[1] المصدر نفسه، ص57.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] عيار الشعر ، ص59.

5- تشبيه الشيء بالشيء حركةً وبطءاً وسرعة، كقول امرئ القيس[1]:

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مقبَـلٍ مُـدبرٍ معـاً كجلمود صخرٍ حطَّه السّيلُ من عَلِ

شبه سرعة انفتال فرسه من كرّ وفر بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، فتشابها في سرعة الحركة.

6-تشبيه الشيء بالشيء لوناً، كقول الأعشى[2]:

وسبيئة مما تعتّق بابلٌ كـدَمِ الـذبيح سـلبْتُها جرْبالهَـا

شبه لون الخمرة الأحمر بدم الذبيح، والجامع المشترك بينهما إبراز اللون الأحمر.

7-تشبيه الشيء بالشيء صوتاً، كقول الراعي[3]:

كـأن دَوِيَّ الخلْـيِ تحـت ثيابِهـا حصَـادُ السَّفَا لاقى الرّياح الزَّعازِعَا

شبه الشاعر صوت دوي الخلْي تحت ثياب الموصوفة بصوت حصاد الزرع الخشن الذي حركته الرياح القوية.

8-تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة:

هنالك تشبيهات تعارف عليها العرب، فهي صورة منتزعة من بيئتهم معبرة عن أحوالهم وحياتهم؛ كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا، وتشبيه الشُّجاع بالأسد، وتشبيه الجميل الباهر بالشمس، وتشبيه المهيب الماضي بالأمور بالسيف، وتشبيه العالي

---

[1] المصدر نفسه، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] عيار الشعر ، ص67.

الهمّة بالنّجم، والحليم بالجبل...، وتشبيه أضداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس كاللئيم بالكلب، والجبان بالصّفرد والطائش بالفراش، والقاسي بالحديد والصّخر[1].

وهناك أشخاص صاروا أعلاماً ببعض الصفات فربما شُبّه بهم كالسموأل في الوفاء، وحاتم في السخاء، والأحنف في الحلم، وسحبان في البلاغة، وقُسّ في الخطابة، ولقمان في الحكمة. وهنالك قوم يذمّون فيما شهروا به؛ يشبه بهم في حال الذم: كباقل في العيّ، وهبنّقة في الحمق، والكسعيّ في الندامة[2].

. التشبيه بين الجودة والرداءة:

أ . التشبيه الحسن:

أجمع كثير من النقاد على مقاييس يجب أن تتوفر في التشبيه حتى يكون حسناً؛ فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً[3]. وقد فصّل أبو هلال العسكري مواضع جودة التشبيه وحددها بأربعة أوجه:

أحدها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه؛ وهو قوله عزّ وجل: (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يَحْسَبُه الظّمآن ماء) فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس، والمعنى الذي يجمعهما بطلان المتوهم مع شِدّة الحاجة وعِظَم الفاقة، ولو قال: يَحْسَبه الراني ماء لم يقع موقع "الظمآن"؛ لأن الظمآن أشدُّ فاقةً إليه، وأعظم حرصاً عليه.

ثانيهما: إخراج ما لم تَجْرِ به العادةُ إلى ما جرت به العادة؛ كقوله تعالى: (وإذ نَتَقْنا الجبل فوقهم كأنه ظُلّةٌ)؛ والمعنى الجامع بين المشبّه والمشبّه به الانتفاع بالصورة.

---

[1] المصدر نفسه، ص60، 61. وانظر الصناعتين، 242، 243. والعمدة، ج1، 286.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] العمدة، ج1، ص40.

ثالثهما: إخراج مالا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها؛ فمن هذا قوله عزّ وجل: (وجنةٍ عرضُها السّماواتُ والأرضُ)، قد أخرج ما لا يُعلم بالبديهة على ما يُعلم بها؛ والجامع بين الأمرين العظمُ؛ والفائدة فيه التشويق إلى الجنة.

رابعهما: إخراج مالا قوة له في الصفة على ما له قوةٌ فيها؛ كقوله عزّ وجلّ: (وله الجوارِ المنشآتُ في البحر كالأعلام)، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء. وعلى هذا الوجه يجري أكثر تشبيهات القرآن، وهي الغاية في الجودة والنهاية في الحسن[1].

ومن محاسن التشبيه أن تجمع تشبيهات كثيرة في بيت واحد وألفاظ يسيرة[2]؛ فمن هذه التشبيهات:

قال امرؤ القيس:

كـأنّ قلـوب الطّـير رطبـاً ويابسـاً لدى وكرها العُنّاب والحَشَفُ البالي

فشبه شيئين بشيئين في بيت واحد[3].

تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء، قال مرقش:[4]

النشـرُ مسـكٌ، والوجـوه دنـا نـير، وأطـراف الأكـفّ عـنم

تشبيه أربعة بأربعة، قال امرؤ القيس:[5]

---

[1] الصناعتين، ص240، 241، 242.

[2] نقد الشعر، ص113

[3] العمدة، ج1، ص290.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص292.

[5] المصدر نفسه، ج1، 293.

لـــه أيطـــلا ظـــبي وســـاقا نعامـــة وإرخـــاء ســـرحانٍ، وتقْريـــب تَتْفُـــل

تشبيه خمسة بخمسة، كقول أبي الفرج الوأواء[1]:

فأسبلت لؤلؤاً من نرجس وسقَتْ وروداً وعضّت على العُنّاب بالبَرَد

ومن محاسن التشبيه التشبيهات العُقم، التي لم يسبق أصحابها إليها، ولا تعدى أحد بعدهم عليها، واشتقاقها فيما ذُكِرَ من الريح العقيم، وهي التي لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة، ومنها قول عنترة العبسي يصف ذباب الروض[2]:

وخـلا الـذُّبابُ بهـا فليس ببـارحٍ غَـرِداً كفِعْـل الشّـارب المـترنّم

هَزِجـاً يحُـكُّ ذراعـه بذراعـه قـدح المكـبّ على الزنـاد الأجـذم

ومنها قول عدي بن الرّقاع يصف قرن ظبي[3]:

تُزجـي أغـنَّ كـأنّ إبـرةَ روْقِـهِ قَلَـمٌ أصـاب مـن الـدّواةِ مِـدَادها

ب. قبح التشبيه وعيوبه:

يقبح التشبيه إذا تحول الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير،[4] كما قال النابغة:

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص294.

[2] العمدة، ج1، ص296.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص297. وهنالك تشبيهات أخرى غيرها.

[4] الصناعتين، ص257.

تَخْـــدي بهـــم أُدْمٌ كـــأنّ رِحَالهـــا عَلَـــق أُريـــق علـــى متـــون صِـــوارِ[1]

كانت المشابهة بين الرحل والعلق حيث شبه الظاهر بالخافي وهو تشبيه يقوم على المباعدة حسب رأي من يميلون إلى المقاربة.

وقال خفاف بن نُدْبة:

فحمـــةَ ذَفـــراءَ تُرْتَـــى بـــالعُرى قُرْدُمانيّـــاً وتِرْكـــاً كالبصـــل[2]

وقعت المشابهة بين بيضة الحديد والبصل، فتحول المكشوف إلى مستور.

وقال خُفاف بن نُدبة:

أبقـــى لهـــا التعـــداء مـــن عَتَـــدانها ومتونهـــا كخيوطـــة الكتـــان

حوّل التشبيه الكبير إلى صغير؛ يقول: دقّت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط، وهذا بعيد جداً. ومثل هذا محمود عند أصحاب الغلو، ومن يقول بفضله.

وإذا شبّه أيضاً صغيراً بكبير وليس بينهما مقاربة فهو معيب أيضاً[3]، كقول ساعدة بن جؤية:

كساها رطيبَ الريش فاعتدلت لها قـــداحٌ كأعنـــاق الظبـــاء الفـــوارق

شبّه السهام بأعناق الظباء وليس بينهما شبه، ولو وصفها بالدّقة لكان أولى.

ومن الواضح أن هذا النوع من التشبيهات لم يقبلها أبو هلال العسكري وغيره من النقاد الذين يأخذون بمبدأ الصدق، وذلك لانتفاء الوضوح والمقاربة ولعدم مناسبة وجه الشبه بين الطرفين.

---

[1] تخدي: من الخدى، وذلك سرعة السير من البعير وغيره. والأدم: الإبل التي في لونها أدمة. والعلق: الدلو. والمتن: الظهر. والصوار: القطيع من البقر.

[2] الرتو: الشد. القردمانية: الدروع الغليظة. التركا: جمع تريكة، وهي بيضة الحديد للرأس.

[3] الصناعتين، ص257.

* التشبيه بين المقاربة والمباعدة

لقد أجمع كثير من النقاد على صدق التشبيه وعدّوه واحداً من محاسنه؛ فابن طباطبا حث على الصدق في التشبيه، ورأى أن ما كان من التشبيه صادقاً استعمل في وصفه كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصّدْق استعمل فيه تراه أو تخاله أو يكاد.

فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:

نظـــرت إليهـــا والنّجـــومُ كأنّهـــا مصـــابيحُ رُهبـــان تُشـــبُّ لُقفّـــالِ

فشبه النّجوم بمصابيح رُهبانٍ لفرط ضيائها. وتعُّهد الرهبان لمصابيحهم وقيامهم عليها لتزهر إلى الصُّبح، فكذلك النجوم زاهرة طول الليل وتتضاءل للصّباح كتضاؤل المصابيح له. وقال (تُشبُّ لُقفّال) لأن أحياء العرب بالبادية إذا قفلت إلى مواضعها التي تأوي إليها من مصيف إلى مشتى ومن مشتى إلى مَرْبع أوقدت نيراناً على قدر كثرة منازلها وقلّتها ليُهتدى بها، فشبّه النجوم ومواقعها من السماء، بتفرق تلك النيران، واجتماعها في مكان بعد مكان، على حسب منازل القُفّال من أحياء العرب، ويُهتدى بالنجوم كما يهتدي القفّالُ بالنيران الموقدة لهم[1].

وكانت رؤية ابن رشيق أكثر تطوراً من رؤيتي ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، قال: وزعم قدامة أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد، وأنشد في ذلك وهو عنده أفضل التشبيه كافةً:

لـــه أيطـــلا ظـــبي، وســـاقا نعامـــة وإرخـــاء ســـرْحان، وتقْريـــب تتُفُـــل

وهذا تشبيه أعضاء بأعضاء هي بعينها، وأفعال بأفعال هي أيضاً بعينها، إلا أنها من حيوان مختلف كما قدمت، والأمر كما قال في قرب التشبيه، إلا أن فضل الشاعر غير

---

[1] عيار الشعر، ص62

كبير حينئذ؛ لأنه كتشبيه نفس الشيء المشبه الذي ذكره الرماني في تشبيه الحقيقة، وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك، كما قال الأشجعي:

كـــأن أزيـــرَ الكـــير إرزام شَـــخْبِهَا إذا امْتَاحَهَـا في مُحْلَـبِ الحـيّ مـاتحُ

فشبه ضرع العنز بالكير، وصوت الحلب بأزيزه، فقرب بين الأشياء البعيدة بتشبيهه حتى تناسبت، ولو كان الوجه ما قال قدامة لكان الصواب أن يشبه الأشجعي ضرع عنزة بضرع بقرة، أو خِلْفَ ناقةٍ؛ لأنه إنما أراد كبره وكثرة ما فيه من اللبن، وكان يعدل عن ذكر الكير وأزيزه الذي دل به على عظم ما يكون من صفة كبر الضرع وكثرة لبنه[1].

وهكذا نرى أن ابن رشيق رفض هذا النوع من التشبيه لمماثلة طرفيه في قربهما من بعضهما، ورأى أن الحسن في التشبيه أن يجمع بين طرفين متباعدين.

وهذا ما صرح به عبد القاهر الجرجاني، عندما قال: وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن يحدث الأريحية أقرب[2].

ويرى الجرجاني أن مصدر الجودة والاستحسان يكون في هذا التباعد بين الطرفين: أنّك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض[3].

وبهذا يكون الجرجاني قد أكد على حسن البعد بين طرفي التشبيه، لأنه يحقق متعة المتلقي، حيث يزداد إعجاباً وسروراً ودهشة بتأثير الصورة عليه.

---

[1] العمدة، ج1، ص289، 290.

[2] أسرار البلاغة، ص130.

[3] أسرار البلاغة، ص130.

الاستعارة

لقد اهتم النقاد والبلاغيون القدماء بالاستعارة، فعرّفوها، وحدّدوا وظائفها، كما تحدّثوا عن مكامن جمالها، وعن مواضع قبحها، وأشار بعضهم إلى قوتها التأثيرية في استثارة مشاعر المتلقي، والتأثير عليه.

وقد عرّف القدماء الاستعارة؛ وهي تعني استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به لعلاقة المشابهة، وأعتقد أن الجاحظ أول من عرّفها من القدماء، عندما قال[1]: الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، وذلك في أثناء تعليقه على الأبيات التالية:

يـــا دار قـــد غيّرهـــا بلاهـــا كأنمـــا بقلـــمٍ محاهـــا

أخربهـــا عمـــران مـــن بناهـــا وكـــرُّ ممســـاها علـــى مغناهـــا

وطفقـــت ســـحابةٌ تغشـــاها تبكـــي علـــى عراصـــها عيناهـــا

ومما قاله: وطفقت يعني تبكي على عراصها عيناها، عيناها هاهنا للسحاب وجعل المطر بكاءً من السحاب على طريقة الاستعارة.

وتحدّث ابن قتيبة عن الاستعارة، وذلك لأنه وجد من ألفاظ القرآن الكريم ما أشكل على المفسرين؛ قال: ونبدأ بباب الاستعارة؛ لأن أكثر المجاز يقع فيه، فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة؛ إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها؛ أو مشاكلاً،... ويقولون للمطر سماء؛ لأنه من السماء ينزل...، قال الشاعر:

إذا ســـقط الســـماء بـــأرض قـــوم رعينـــاه وإن كـــانوا غضـــابا[2]

---

[1] البيان والتبيين، ج1، ص152، 153.

[2] تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدّينوري، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ص87، 88.

ويقولون ضحكت الأرض: إذا أنبتت، لأنها تبدي عن حسن النبات، وتتفتق عن الزهر، كما يفترّ الضاحك عن الثّغر، ولذلك قيل لطلع النّخل إذا انفتق عن كافوره: الضحك؛ لأنه يبدو منه للناظر كبياض الثغر، ويقال: النور يضاحك الشمس، لأنه يدور معها، قال الأعشى:

يضاحك الشمس منها كوكب شرق مؤزّر بعميم النّبت مكتهل

ومن الاستعارة في كتاب الله قوله عزّ وجل (يوم يكشف عن ساق) أي عن شدة الأمر... فاستعير السّاق في موضع الشدّة[1].

إن تعريف ابن قتيبة للاستعارة والأمثلة التي ذكرها توحي بما يلي:

1- يريد بالاستعارة: نقل لفظ من معناه الذي عرف به في اصل اللغة، إلى معنى آخر لم يعرف به، لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ، والمنقول منه[2].

2- هذا التعريف ينطبق على المجاز كلّه، لاسيما المرسل، كما في (سقط السماء، وقولهم للنبات نوء)، وبذلك يكون ابن قتيبة استعمل الاستعارة وكأنها تشمل جميع أنواع المجاز[3].

3- إن فائدة النقل عند ابن قتيبة هي إفادة المعنى وتوضيح الفكرة وتحسين الصورة، ذلك لأنه مما لا شك فيه أن إطلاق النوء على النبات والسماء على المطر والضحك على الإنبات مقصود به توضيح المعنى وتحسين الصورة[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص89.

[2] الاستعارة: نشأتها تطورها أثرها في الأساليب العربية، محمود السيد شيخون، 1977م، ص9

[3] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر ، عمان، ط1، 1997م، ص66 ، 67.

[4] الاستعارة نشأتها ، تطورها، ص9.

وقد تحدّث ثعلب عن الاستعارة في كتابه (قواعد الشعر)، وعرفها بقوله: الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه، ثم ذكر كثيراً من الشواهد الشعرية معلقاً على بعض الاستعارات التي وردت فيها. ومن الشواهد:[1] قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

وقول زهير:

فشدَّ ولم ينظر بيوتاً كثيرة لدىً حيث ألقت رحلها أم قشعم

استعار أم قشعم للمنية ولا رحل للمنية.

وقول تأبط شراً:

إذا هزه في عظم قرنٍ تهلّلتْ نواجذ أفواه المنايا الضواحك

ولا نواجذ للمنية ولا فم.

وقال أيضاً:

فظلَّ يناجي الأرض لم يكدح الصّفا به كدحةً والموتُ حزيانُ ينظرُ

والموت لا عين له.

هذه بعض الاستعارات التي ذكرها ثعلب، ولنا ملاحظتان:

1- كان يعلق على بعض الاستعارات، وهذه خطوة متقدمة في حينها.

2- هذه الاستعارات تقوم على المشابهة، وليس على علاقات مجازية أخرى، على الرغم من أن تعريفه يدخل المجاز تحت مسمى الاستعارة كما عند الجاحظ وابن قتيبة من قبل.

[1] قواعد الشعر، ص53، 54.

وتحدّث الآمدي عن الاستعارة، وأفرد لها باباً خاصاً، سماه (ما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات، وذكر ستاً وعشرين استعارة من ردئ استعارات أبي تمام، وعزا قبحها إلى إغرابها وبعدها عن المعقول، ومن هذه الاستعارات الرديئة، قول أبي تمام:

يا دَهْرُ قوّم من أخدَعَيْك، فقدْ أضْجَجْتَ مِمّا الأنام من خُرُقكْ

فجعل للدهر أخدعا، أي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول «من اعوجاجك» أو «قوم ما تعوج من صنعك» أي: يا دهر أحسن بنا الصنيع؛ لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل[1].

ومن قبيح الاستعارات ـ عند الآمدي ـ قول أبي تمام:

تحمّلْتَ ما لو حُمّلَ الدّهرُ شطْرُهُ لَفكّـــرَ دَهْـــراً أيُّ عبْأَيْـــهِ أثْقَـــلُ

فجعل للدهر عقلاً، وجعله مفكراً في أي العبأين أثقل، وما معنى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه والأليق بهذا المعنى لما قال: «تحملت ما لو حمل الدهر شطره» أن يقول: لتضعضع، أو لاحدّ، أو لأمن الناس صروفه ونوازله، ونحو هذا مما يعتمده أهل المعاني في البلاغة والإفراط[2].

وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحبّ الإبداع وأغرق في إيراد أمثالها، واحتطب واستكثر منها[3].

وهو يرى أن استعارات أبي تمام التي ذكرها في غاية القباحة والمجانبة والبعد عن الصواب؛ لأن اللفظة المستعارة غير لائقة بالشيء الذي استعيرت له.

---

[1] الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص255.

[2] الموازنة، ج1، ص255.

[3] المصدر نفسه، ج1 ، ص256.

وإنما النموذج الأمثل في المقاربة؛ حيث استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه، نحو قول امرئ القيس:

فقلتُ لـه لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازاً ونـاء بكَلْكَـل

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشدّ ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرُّمه؛ فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجازاً رادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه حسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده؛ لأنّ تمطّى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشدّ ملاءمة لمعناها لما استعيرت له[1].

هنالك ثلاث صور استعارية استعيرت من الجمل لليل، يمكن تحديدها بالآتي:

(الصدر = أول الليل

الظهر = وسط الليل

الكلكل = آخر الليل)[2]

وفيها مقاربة بين المستعار والمستعار له، فجازت على إعجاب الآمدي.

---

[1] الموازنة، ج1، ص250.

[2] النظرية الاستبدالية للاستعارة، يوسف أبو العدوس، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 1990م، الحولية الحادية عشرة، ص33.

ثم يورد أمثله متعددة للاستعارات المستحسنة من شعر زهير وطفيل الغنوي وعمرو بن كلثوم وأبي ذؤيب، ويردفها باستعارات وردت في القرآن الكريم[1]، ليؤكد وجهة نظره في ضرورة وجود مناسبة تامة بين المستعار والمستعار له.

ومن ملاحظات الآمدي على استعارات أبي تمام أخطاؤه في اللغة، قال: ومن رديء استعاراته وقبيحها قوله:

جَارَى إليه البَيْنُ وصْلَ خريدةٍ ماشتْ إليه المطْلَ مَشيَ الأكبدِ

الهاء في "إليه" راجعة إلى المحب، يريد أن البين ووصل الخريدة تجاريا إليه، فكأنه أراد أن يقول: إنّ البين حال بينه وبين وصلها، واقتطعها عن أن تَصله، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجاري، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه، وأن الوصل في تقديري جرى إليه يريده فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين ثم أتى في المصراع الثاني بنحوٍ من هذا التخليط، فقال: ماشت إليه المطل مشي الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل: أي لما عزمتُ على أن تصله عزمتُ عزم متثاقل مماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المطل مماشياً لها، فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبّرونا كيف يجاري البين وصْلَها؟ وكيف تماشي هي مطْلَها[2]؟

ونستنتج مما تحدث به الآمدي عن الاستعارة أنه يوجب المقاربة في المشابهة بين المستعار والمستعار له، كما يشترط أن تكون الاستعمالات اللغوية دقيقة لا لبس فيها حتى تغدو صورة الاستعارة واضحة قريبة من المتلقين.

---

[1] الموازنة، ج1، ص251، 252، 261.

[2] الموازنة، ج1، ص264.

ويرى بعض الباحثين أن نظرة الآمدي إلى اللغة أثرت في أحكامه على استعارات أبي تمام، إذ نظر إليها نظرة جامدة تتلخص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني[1].

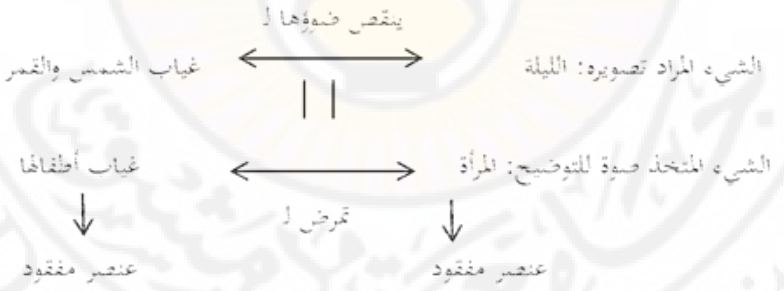
والحاتمي قسم الاستعارة إلى ثلاثة أنواع، وضرب أمثلة متعددة على كل نوع، وسننتخب مثالاً واحداً على كل نوع، نقوم بتحليله كي تتم الفائدة.

النوع الأول: «الاستعارة المستحسنة وهي التي موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة؛ ومنها قول أبي حيّة النميري:

وليلة مرضت من كلّ ناحية فما يضيء بها شمس ولا قمر

يريد بقوله: مرضت: نقص ضوءها»[2].

والبيت في تقديرنا يتضمن صورة مركبة، تأخذ الترسيمة التالية:



والصورة الاستعارية تقوم على التماهي بين المراد تصويره والمتخذ صورة للتوضيح والخرق المولّد (تمرض) يثير مخيلة المتلقي لإدراك العنصرين الخفيين على الصعيد اللغوي (المرأة غياب الأطفال)، ومن ثمة الاستمتاع بهذا الاستكشاف. والصورة على مستوى الشيء

[1] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص72. وانظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص212 وما بعدها.

[2] الرسالة الموضحة، ص69، 70.

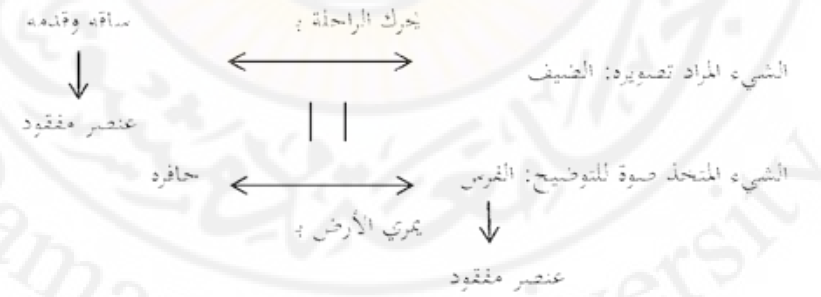
المتخذ صوة تأخذ صفة إنسانية، يتضح فيها ألم الأم ومعاناتها، عندما يغيب أطفالها عنها لسبب (ما). والصورة على مستوى المراد تصويره وإن كانت منتزعة من الطبيعة، فإن كلّ الصفات الإنسانية قد انتقلت إليها عن طريق التماهي. فالشمس والقمر بمنزلة الأطفال قياساً إلى الليل. ومن الملاحظ أن طرفي الاستعارة من جنسين مختلفين وهذا مما يزيد في جمالية الصورة. وأنها قائمة على أشياء محسوسة، وعلى التناسب المنطقي بين طرفيها[1].

النوع الثاني: الاستعارة المستهجنة وسميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء ما لا يعقل وألفاظه كقول الحطيئة:

فما برح الولدانُ حتى رأيتَهُ على البَكرِ يمريه بساق وحافر

حيث وصف رجلاً أضيف وأكرم، فقال: ما برح الإماء والولدان يكرمنه حتى رأيته قد ركب راحلته وانصرف شاكراً عنهم. فالمعنى في نهاية الحسن إلا أنه قال في آخر البيت: «يمريه بساق وحافر» فقبح لما استعار للرجل موضع قدمه حافراً[2].

والبيت . في تقديرنا . يتضمن صورة مركبة تأخذ الترسيمة التالية:



[1] النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، حسين الواد، دار الفكر، دمشق ، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2001، ص144 ، 145.

[2] الرسالة الموضحة،ص71. وقد قبح الاستعارة أكثر النقاد القدماء كابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر والآمدي، والعسكري وابن سنان الخفاجي. انظر حاشية النقد في رسائل النقد الشعري، ص145 ، 146.

وهي تقوم على التماهي بين الشيء المراد تصويره والمتخذ صورة للتوضيح والخرق المولّد (يمري . يحرك) يتضافر مع العنصرين الجليين في اللغة لإثارة مخيلة المتلقي، ولحملها على استكشاف العنصرين الخفيين على الصعيد اللغوي، وإنّ انتقال العنصر (الحافر) غير العاقل إلى مكان العنصر (الساق والقدم) أي إسناد الحافر إلى الإنسان على صعيد التخييل الشعري، هو الذي جعل الحاتمي والنقاد الآخرين يعيبون هذه الاستعارة[1].

النوع الثالث: لم يطلق الحاتمي تسمية على هذا النوع، وإنما قال: «والنوع الثالث من الاستعارة أحسن من الثاني لأنهم استعاروا لما لا يعقل اسماً لما يعقل.... ومن هذا النوع قول الراجز يصف فرساً:

وهاطلِ الجِرْيِ أتيٍّ مُقْدَمُه ... ما لَمَسَتْ كفّ الصَّعيدِ قدمه

فجعل له مكان حافره قدماً، فكان أحسن من قول الآخر في موضع قدم الرجل حافره[2].

والبيت . في تقديرنا . يتضمن صورة بسيطة ذات بنية ثنائية، تأخذ الترسيمة التالية:

الشيء المراد تصويره: الحافر الشيء المتخذ صورة للتوضيح: القدم

والاستعارة تقوم على التماهي، فكل مواصفات القدم التي تستعمل للعاقل، تنتقل بالتماهي لتحل محل الحافر الذي يستعمل لغير العاقل[3].

وهكذا نستنتج أن الاستعارة المستحسنة عند الحاتمي تقوم على فكرة نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له، مما يجعل لها موقعاً بيانياً فوق موقع الحقيقة. ونلاحظ مما تقدم أن بعض الاستعارات تؤنسن عوالم الطبيعة. وأنها قائمة على أشياء

[1] النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص146.

[2] الرسالة الموضحة، ص72.

[3] النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص152.

محسوسة، وعلى التناسب المنطقي بين طرفيها، سواء أكانت عناصر الصورة بينة أم خفية، كما أن طرفي بعض الصور يقوم على التماهي بين جنسين حسيين مختلفين؛ مما يزيد في جمالية الصورة[1].

وعقد أبو هلال العسكري فصلاً خاصاً للاستعارة والمجاز؛ عرّف الاستعارة وذكر وظائفها وتأثيرها، وضرب عليها أمثلة من القرآن الكريم، وكلام النبي صلى الله عليه وسلّم والصحابة رضي الله عنهم، والأعراب، وأشعار المتقدمين والمحدثين.

ويمكن القول: إن أبا هلال العسكري قدّم ملاحظات جديدة تتركز بما يلي:

1- حدّد أغراض الاستعارة؛ وهي شرح المعنى والإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه؛ وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة[2].

2- يرى أن الاستعارة في موضعها أبلغ من الحقيقة، قال تعالى: (يوم يكشف عن ساق) أبلغ وأحسن وأدخل مما قصد له من قوله لو قال: يوم يكشف عن شدة الأمر، وإن كان المعنيان واحداً[3].

وهو في إطار حديثه عن بلاغة الاستعارة لا ينفي وجود الحقيقة، بل يؤكد عليها، قال: ولابدّ لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها بمنجرد قيد الأوابد هَيْكل

---

[1] النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص145.

[2] الصناعتين، ص268.

[3] المصدر نفسه، ص268.

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ؛ لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه... ولابدّ أيضاً من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه؛ والمعنى المشترك بين قيد الأوابد ومانع الأوابد هو الحبس وعدم الإفلات. وهكذا جميع الاستعارات والمجازات[1].

3- ربط بين بلاغة الاستعارة والمتلقي، قال: وفضل الاستعارة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة[2].

وعقد ابن رشيق باباً للاستعارة؛ ففضلها على غيرها من أبواب البديع، وجعلها أفضل المجاز، وعدّها من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها[3].

ثم أشار إلى اختلاف الناس فيها من حيث المباعدة والمقاربة فمنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه، كقول لبيد:

وغداةِ ريحٍ قَدْ وزَعْتُ وقَرَّةٍ إذا أصبحت بيدِ الشّمالِ زمامُها

فاستعار للريح الشمال يداً، وللغداة زماماً، وجعل زمام الغداة ليد الشمال إذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمال، ولا الزمام من الغداة. ومنهم من يُخرجها مخرج التشبيه، كما قال ذو الرّمة:

أقامتْ به حتّى ذَوَى العُودُ والثوى وساقَ الثُّريّا في مُلاءتِهِ الفَجْرُ

فاستعار للفجر مُلاءة، وأخرج لفظه مخرج التشبيه.... وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل هذه العبارة، ويقول: ألا ترى كيف صيّر له ملاءة، ولا ملاءة له، وإنما استعار له هذه اللفظة؟ وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذي الرّمة ناقص

---

[1] الصناعتين، ص270، 271.

[2] المصدر نفسه، ص269.

[3] العمدة، ج1، ص268

الاستعارة؛ إذ كان محمولاً على التشبيه، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد، وهذا عندي خطأ؛ لأنهم إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلّة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه وما يليق به كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بُحَّ صَوْتُ المالِ مِمَّا مِنْكَ يشكو ويصيحُ

فأي شيء أبعد من استعارة صوت المال؟ فكيف حتى بُحَّ من الشكوى والصياح[1].

ثم يوضح موقفه من ظاهرة البعد والقرب بين طرفي الاستعارة؛ فلا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيراً حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها[2].

وبعد أن يستعرض بعض آراء الذين سبقوه، يأتي بنماذج استعارية، يبدو أنها تحقق وسطيتها بين البعد والمقاربة؛ منها قول أبي نواس:

فإن بدا اقتادت محاسنُه قَسراً إليه أعنَّة الحَدق

البديع «أعنة الحدق» وقوله «اقتادت».

ومنها قول أبي الطيب:

ضمنت جناحيهم على القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقَوادم

أراد بالجناحين ميمنة العسكر وميسرته، وبالقلب موضع الملك، وبالخوافي والقوادم السيوف والرماح، وهذا تضييع بديع، كلّه حسن الاستعارات.

---

[1] العمدة، ج1، ص269، 270.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص271.

وهو بذلك يرفض رؤية الفريقين، الفريق الذي يرى حسن الاستعارة في إغراقها وغلوها، والفريق الآخر الذي يأخذ بقرب الاستعارة حتى تقترب من الحقيقة. ويرى أن جمال الاستعارة قائم على وسطيتها.

وكان عبد القاهر الجرجاني أكثر تميزاً ممن سبقه من النقاد العرب؛ لأن كثيراً من أفكاره النقدية حول الاستعارة تلتقي مع ما طرحته المدارس النقدية الحديثة.

لقد خالف عبد القاهر تعريفات القدماء للاستعارة، حيث سيطرت النظرية الاستبدالية على تفكيرهم، فكانوا ينظرون إلى الاستعارة أنها استبدال لفظ بلفظ آخر، وأقام الاستعارة على فكرة الادعاء، قال: «قد تبيّن من غير وجه أنّ الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أنّ الذي قالوا من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عمّا وضعت له، كلامٌ قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقرّاً عليه»[1].

وقد نفى فكرة النقل في الاستعارة أكثر من مرّة وضرب أمثلة أثبت فيها أن الاستعارة ادعاء؛ قال: وإلا فإن كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء فمن أين يجب أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة؟[2] وقال: واعلم أن في الاستعارة ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وغداةِ ريحٍ قَدْ كشفتُ وقِرَّةٍ إذا أصبحت بيدِ الشّمالِ زمامُها

لا خلاف في أن اليد استعارة، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبّه شيئا باليد فيمكنك أن تزعم أنه نقل

---

[1] دلائل الإعجاز، ص437.

[2] المصدر نفسه، ص435.

لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد، وكما لا يمكنك تقدير النقل في لفظ اليد كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ.

ألا ترى أنه محالٌ أن تقول: إنه استعار لفظ اليد للشمال: وكذلك سبيل نظائره مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضواً من أعضاء الإنسان من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو من الإنسان[1].

وهو يثبت بذلك أن الاستعارة لا تعرف من اللفظ بل من معنى اللفظ؛ «لأنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ»[2].

وفكرة الادعاء التي طرحها الجرجاني وردت عن أصحاب النظرية التفاعلية، «إذ حاولوا تفنيد فكرة النقل في الاستعارة، وبينوا أن الاستعارة قائمة على الادعاء»[3].

ومفهوم الادعاء يقوم على المبالغة مما ينفي قرب طرفي الصورة، فكلما ابتعدا برز جمال الاستعارة؛ لأن من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفاً إن أردت أن تفصح عنه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أثمـــرت أغصـــان راحتـــه بجنـــان الحســـن عنّابـــا

---

[1] المصدر نفسه ، ص436.

[2] دلائل الإعجاز ، ص431.

[3] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص147.

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب مع أطرافها المخضوبة وهذا ما لا تخفى غثاثته، من أجل ذلك كان موقع العناب في هذا البيت أحسن منه في قوله: وعضت على العناب بالبرد، وهو يقصد:

فأسبلت لؤلؤاً من نرجس وسقَتْ ورداً وعضّت على العُنّاب بالبَرَد

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط لأنك لو قلت: وعضت على أطراف أصابع كالعناب بثغر كالبرد. كان شيئاً يتكلم بمثله وإن كان مرذولا. وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حادّ القريحة[1].

ومما طرحه الجرجاني أن الاستعارة لا تنعكس بالاستبدال أي من نقل اسم من شيء إلى شيء آخر. كما أشرنا من قبل. وإنما تحصل من التفاعل بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها. لقد بين ماكس بلاك أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة وهي لا تنعكس في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها. وهذه الميزة هي من مقومات النظرية التفاعلية[2].

وقد سبق الجرجاني أصحاب النظرية التفاعلية في تفاعل الاستعارة مع محيطها. وقد صرح بذلك، قال: إنّ في الاستعارة ما لم يكن ببيانه إلا من خلال العلم بالنظم والوقوف على حقيقته[3].

وضرب أمثلة متعددة تدعم وجهة نظره، منها قول ابن المعتز:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصـــــاره بوجـــــوه كالـــــدنانير

---

[1] دلائل الإعجاز، ص451.

[2] النظرية الاستبدالية للاستعارة، ص48.

[3] دلائل الإعجاز، ص100.

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بها توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازاته لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارّين والظرف فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل: سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره. ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي كانت وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها[1]؟

ويبدو إن وعي الجرجاني لأهمية الاستعارة ورفضه لفكرة الاستبدال أملت عليه تقسيم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة.

وتحدّث أولاً عن الاستعارة غير المفيدة، قال: وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوّقُ في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشّفة للإنسان والمشفر للبعير والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق ربّما وجدت في غير لغة العرب وربّما لم توجد، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وضع له، فقد استعار منه ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، كقول الشاعر:

فبتنا جلوساً لدى مهرنا ... نُنَزِّع من شفتيه الصّفارا

فاستعمل الشّفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله من جفلتيه

[1] دلائل الإعجاز، ص99.

لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب؛ بل الاستعارة ها هنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه[1].

وعدّ هذا النوع من الاستعارات الضعيفة التي لا تكاد أن يطلق عليها اسم الاستعارة، ولكن مجاراته للسلف هو السبب في قبولها، قال: واعلم أن الواجب كان أن لا أعدّ وضع الشفة موضع الجحفلة، والجحفلة في مكان المشفر، ونظائره التي قدّمت ذكرها في الاستعارة، وأضنّ باسمها أن يقع عليه، ولكني رأيتهم قد خلطوه بالاستعارات وعدّوه مَعَدّها، فكرهت التشدّد في الخلاف واعتددت به في الجملة، ونبّهت على ضعف أمره بأن سمّيته استعارة غير مفيدة[2].

كما تحدّث عن جماليات الاستعارة المفيدة ووظائفها؛ فهي أكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً.... وأذهب نجداً في الصناعة .... وأسحر سحراً.... وهي تؤنس نفساً وتمنع عقلاً.... وقد تخيّر لها الجمال وعني بها الكمال[3]. ومن وظائفها؛ زيادة البيان نبلاً وتعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وتبدي المعاني الخافية، وتجسم المعاني اللطيفة الخافية، وتحوّل الأوصاف الجسمانية إلى روحانية[4].

---

[1] أسرار البلاغة، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص404.

[3] المصدر نفسه، ص42.

[4] المصدر نفسه، ص43.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الكناية

لم تأخذ الكناية حيّزاً من اهتمام النقاد القدماء . ولا نقصد البلاغيين . سوى عبد القاهر الجرجاني، حيث عرّفها وضرب أمثلة تطبيقية عليها، وصنفها مع الاستعارة المفيدة ضمن معنى المعنى.

تعريف الكناية:

أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: «طويل النجاد» يريدون طويل القامة «وكثير رماد القدر» يعنون كثير القرى، وفي المرأة «نؤوم الضحى» والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنىً آخر من شأنه أن يردُفه في الوجود[1].

وقد قسمت الكناية إلى ثلاثة أقسام:

أ – المطلوب بها غير صفة ولا نسبة والمقصود الموصوف، كقولنا: "المضياف" كناية عن زيد. ونحوه قول البحتري:

فأتبعتها أخرى فأضللْتُ نصلَها بحيث يكون اللُّبُّ والرعب والحقدُ

فقوله « بحيث يكون اللُّبُّ والرعب والحقدُ» ثلاث كنايات لا كناية واحدة؛ والمكنّى عنه واحد وهو القلب[2].

---

[1] دلائل الإعجاز . ص66.

[2] بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. عبد المتعال الصعيدي. مكتبة الآداب. القاهرة. 2005م. ص540.

2- المطلوب بها صفة؛ وهي ضربان: قريبة وبعيدة.

القريبة: ما يُنتقلُ إلى المطلوب بها، لا بواسطة. وهي إما واضحة كقولهم كناية عن طويل القامة «طويل النجاد»، وإما خفية؛ كقولهم كناية عن الأبله: «عريض القفا» فإن عرض القفا وعظم الرأس إذا أفرط فيما يقال دليل الغباوة.

والبعيدة: ما ينتقل منها إلى المطلوب بها بواسطة؛ كقولهم: «كثير الرماد» كناية عن المضياف، فإنه ينتقل من كثرة الرماد إلى كثرة إحراق الحطب تحت القدور، ومنها إلى كثرة الطبخ، ومنها إلى كثرة الضيوف ومنها إلى المقصود "الكرم"[1].

3- المطلوب بها نسبة:

كقول زياد بن الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى في قُبّةٍ ضُرِبَتْ على ابن الحشرج

فإنه حين أراد ألا يصرح بإثبات هذه الصفات لابن الحشرج جمعها في قبّة؛ تنبيهاً بذلك على أنّ محلّها ذو قبّة وجعلها مضروبة عليه؛ لوجود ذوي قباب في الدنيا كثيرين، فأفاد إثبات الصفات المذكورة له بطريق الكناية[2].

وقد رأى الجرجاني أن الكناية أبلغ من التصريح، وأنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد. فليست المزية في قولهم: (جَمُّ الرماد) أنه دل على قرى أكثر بل إنك أثبتّ له القرى الكثير من وجه هو أبلغ وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادّعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص541، 542.

[2] المصدر نفسه، ص546، 547.

[3] دلائل الإعجاز، ص71.

وللكناية دلالتان: الأولى يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، والثانية تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[1].

وقد تحدث الجرجاني عن جماليات الكناية، فلها الحسن والرونق والفخامة، وذلك في أثناء تحليله لمجموعة من الكنايات؛ منها قول الشاعر:

وما يـاكُ فيّ مـن عيـب فـإني جبـان الكلـب مهـزول الفصـيل

فكما أنه إنما كان فاخر الشعر ومما يقع في الاختيار لأجل أن أراد أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة فكنّى عن ذلك بجبن الكلب وهُزال الفصيل وترك أن يصرح فيقول: إن جنابي مألوف وكلبي مؤدّب لا ينهر في وجوه من يغشاني من الأضياف، وإني أنحر المتالي (الناقة صار لها ولد) من إبلي وأدع فصائلها هزلى[2].

والكناية في تقديرنا تأخذ الترسيمة التالية:

فعجا

الكناية ← المدلول الأول: كلب جبان وفصيل مهزول
الكناية ← المدلول الثاني: الكرم والضيافة

فالمدلول الأول يعبر عن جبن الكلب عن الهرير في وجه الضيوف لكثرة الزيارة، وكذلك عن هزال ولد الناقة بحرمانه من لبنها لأنها تذبح وتقدم للضيوف. وهذا هو المعنى الأول للفظ.

والمدلول الثاني يأتي من المعنى الأول وليس من الألفاظ، وهو يعبر عن كثرة الكرم وحسن الضيافة.

---

[1] المصدر نفسه، ص263.

[2] المصدر نفسه، ص307، 308.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

القسم الثالث

في قضايا النقد العربي القديم

– دراسة نظرية–

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المبحث الأول

عمود الشعر

الحركة النقدية تواصل واستمرار، وبناءٌ على ما سبق، ومحاولة للوصول إلى الكمال، وقد أدّت المقدمات التي كوّنها النقد الشفوي في عصوره الثلاثة الجاهلي والإسلامي والأموي، إلى ظهور القضايا النقدية الكبرى في النقد المدوّن (المنهجي) الذي بدأ عملياً في بدايات القرن الثالث الهجري.

لقد كانت عمليات التفضيل والموازنة، والمآخذ على المعاني، وتوصيف شعر بعض الشعراء... وكذلك الظرف الحضاري، عاملاً أساسياً في ظهور القضايا النقدية في النقد العربي القديم، ولاسيما قضية القديم والمحدث التي جرى من خلالها النظر في الأصالة والمعاصرة، والتقليد والتجديد، والطبع والصنعة... وأهم ما ميّز هذا النظر المنهجية، والتعليل العلمي الموضوعي، وإجراء النقد على العلمية، والتخفف من الانطباعية التي ميّزت قسماً غير قليل من النقد الشفوي.

في هذا الظرف وجدت الحركة الشعرية والنقدية نفسها أمام نمطين من الشعر (قديم — محدث)، وأمام نمطين من النقد (محافظ — حداثي)، وأمام نمطين من القراء والذوق (قديم — حديث).. لذلك كان القديم والمحدث، والموازنة القضيتين الأكثر إلحاحاً في المبحث النقدي، إذ كان القديم والمحدث مثار حركة نقدية واسعة في العصر العباسي، وانقسم النقاد فيها بين مؤيد ومعارض. يقول القاضي الجرجاني مصوّراً موقف أنصار القديم:

«وما أكثر مَنْ ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جلّة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنْشَدُ البيتَ فيستحسنه ويستجيده، ويَعْجَب منه ويختاره، فإذا

نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقضَ قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون مَحْملاً وأقلّ مَرْزأة من تسليم فضيلة لمُحدث، والإقرار بالإحسان لمولّد»[1].

ابن قتيبة من جهته حاول إنصاف القديم والمحدث معاً، بتجاوزه معيار الزمن، والتركيز على معيار الجودة الشعرية. يقول:

«ولم أسْلُك فيما ذكرتُه من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلّد أو استَحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه، ووفّرتُ عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله، ويضعهُ في مُتخيّره، ويُرذِلُ الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يَقصُر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره»[2].

فما الشعر المحدث، ومن هم الشعراء المحدثون الذين أثاروا هذه الحركة النقدية الواسعة؟.

المحدثون: «هم الشعراء الذين حدثوا بعد المولّدين، أي الذين ولدوا بعدهم، وقد يراد بالمحدثين الشعراء الأمويين كجرير والفرزدق والأخطل، واسم المحدثين أُطلق على الشعراء العباسيين كبشار بن برد الذي كان سيد المحدثين، وكان المحدثون يقرنون القدماء في كتب ابن قتيبة وابن المعتز والصولي وقدامة بن جعفر، وكان لهم أثر في تطور الشعر والنقد في العصر العباسي، ومن أجلهم قام الصراع بين القديم والجديد، بل هم الذين أثاروا ذلك الصراع»[3].

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: 50.

(2) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1/62 63.

(3) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 358 359.

أما اسم المولّدين فكان يطلق «على شعراء الدولة العباسية، وسمّي الشاعر مولّداً لأنه عربي غير محض، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة، ولا يُستشهد بأشعارهم في اللغة، وخالطوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار مثل بشار بن برد وأبي نواس، ومسلم ابن الوليد صريع الغواني، ومُلْم الخاسر... وهم الذين حدثوا عن المولدين كأبي تمام والبحتري، ومروان بن أبي حفصة وعلي بن الجهم، وعلي بن العباس الرومي، وما يجري مجراهم... وكان يُستشهد بهم في المعاني....»[1].

وقد أثار شعر أبي تمام بوصفه شعراً محدثاً، حركة نقدية واسعة وصراعاً نقدياً بين مؤيدي هذا الشعر ورافضيه، مثل أحمد بن عبيد الله بن عمار (ت319هـ) الذي وضع رسالة في أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني، والصولي (ت335هـ) الذي ردّ في «أخبار أبي تمام» على من حاول أن يغمط أبي تمام صفاته، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب أقرب إلى الأخبار منه إلى النقد، يبقى محاولة قيّمة في فكرة الموازنة التي لم تتضح معالمها منهجياً إلا عند الآمدي (ت370هـ).

والواقع أن أطراف الخصومة انقسموا أربع فئات: فئة مولعة بالقديم (المبرد – الزجاج – المحافظين عموماً) تميل إلى شعر البحتري، وفئة تجمع بين القديم والمحدث، وهي من الكتاب والشعراء، وكانت تميل إلى شعر أبي تمام، ولا تدفع عن البحتري (ممثلاً للشعر القديم) فضله وأسلوبه الجميل، ومنها: ابن المعتز، وابن الرومي، والبحتري نفسه...، وفئة لها حظ من القدرات الجدلية والمحاكمات العقلية، استوعبت تراث القدماء، وجاءت بآليات منطقية في البحث، وتصدرت البحث في الخصومة، ومنها: بشر بن أبي يحيى الذي وضع كتاباً في أخذ البحتري من أبي تمام، والصولي في كتابيه «أخبار أبي تمام» و«أخبار البحتري»، وابن المعتز، والقاضي الجرجاني... ومواقف هؤلاء مختلفة، وفئة رابعة من النقاد

(1) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 417.

والبلاغيين، وهم جمّاعون أكثر منهم نقاداً في هذه المسألة، مثل أبي هلال العسكري والثعالبي، والمرزوقي، والتبريزي... .

وجهتا نظر طرفي الخصومة:

- أبو تمام (ت231/233هـ): جدّد في الشعر، وخرج عن المعاني المألوفة، وتصنع وأغرب في الاستعارة، ولجأ إلى النظم المستكره، والتجنيس الغريب، والوزن المضطرب، فخرج عن طريقة العرب.
- البحتري: (ت284هـ): التزم طريقة العرب في قول الشعر، وسار على نهجهم، وأرضى أذواق المحافظين.

ومن المفيد الإشارة إلى أن ثمة أخباراً تبين أن هذا الموقف كان مسبقاً، ولا علاقة له بشعر الشاعر، إذ إن الآمدي صاحب الموازنة تتلمذ على يد أبي موسى الحامض الذي كان على عداء مع الصولي، وجاءت الموازنة انتقاماً للحامض من الصولي.

كما أنه من المهم التنبيه على أن القضية لم تكن حادّة إلى درجة القطيعة بين أنصار الشعرين/ المذهبين، فأصحاب الشعر القديم (البحتري) لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها والإبداع فيها، وأصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلاوة اللفظ وحسن الديباجة، ويبقى مدار الخصومة حول أيهما أشعر، وغالباً ما ارتبطت حدّة التفضيل بحدّة التعصب، إذ «لولا إفراط أصحاب أبي تمام المتعصبين له وتقديمهم إياه على المتقدمين والمتأخرين لما بلغ الأمر بأصحاب البحتري أن يفرطوا في النيل من أبي تمّام، وأن يبخسوا حقّه».

إذن، جاء الشعر المحدث خروجاً نسبياً عن التقاليد والأعراف والقيم التي تجسّدت على امتداد مسيرة الشعر العربي، وكوّنت «طريقة العرب» في قول الشعر، مما دفع النقاد إلى تقعيد هذه الطريقة وتمييز عناصرها، وقياس شعرية الشعر ببحثهم فيما يُسمى «عمود الشعر» الذي جاء خلاصة لتطور حركة النقد المرافق لحركة الشعر العربي، وصولاً إلى

الشعر المحدث، فميّز النقاد استناداً إليه مرحلة شعرية من مرحلة أخرى، ومذاهب الشعراء، وخصائص الشعرية العربية التي كانت في الواقع شعريات عدّة.

عمود الشعر[1]:

– **لغوياً**: العمود: عمود البيت، وجمع القلة أعْمِدة، وجمع الكثرة عمَدٌ وعُمُد، وعمدْت الشيء فانعمد، أي أقمته بعِمَاد يعْتمد عليه[2].

والعمود هو الخشبة القائمة وسط الخباء، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد السيد المعتمد عليه في الأمور[3].

تشير المعاني اللغوية للمصطلح إلى أن إسقاط معاني العمود على الشعر دقيق وذو تكثيف دالّ، فالشعر – وفق المعنى اللغوي – لا يقوم إلا على أساس (عمود)، ولا يستقيم إلا بقواعد ومعايير، والمعتمد عليه في الشعر هو عموده الذي يُعرف به، وطريقة بنائه.

– **اصطلاحياً**:

عمود الشعر «هو طريقة العرب في نظم الشعر، لا ما أحدثه المولّدون والمتأخرون»[4]، أي هو التقاليد الفنية التي التزمها الشعراء في الألفاظ والمعاني والأساليب وغيرها... .

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

عمود الشعر في قراءة النسة الشعرية عند العرب، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1993.

عمود الشعر، مواقعه ووظائفه وأبوابه، عبد الكريم حسين، دار المسير، دمشق، 2003.

مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، 2010.

الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، وحيد كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

(2) تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري: مادة (عمد).

(3) لسان العرب، ابن منظور: (مادة عمد).

(4) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 297.

فمن سار على هذه الطريقة، وراعى تلك التقاليد قيل عنه إنه التزم عمود الشعر، واتّبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه إنه قد خرج عن عمود الشعر، وخالف طريقة العرب.

أصول عمود الشعر:

الأصمعي (ت216هـ):

تعدّ محاولة الأصمعي في طرحه مفهوم الفحولة في الشعر أول تأسيس نقدي للشعرية العربية، ويحدّد معيار الفحولة في قوله: «أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، واتبعوا مذهبه»[1]. وامتياز امرىء القيس قائم على المنزلة، والسبق الفني والتاريخي، واتباع مذهبه.

كما يعتمد الأصمعي معيار الطبع المتصل بغلبة الشعر على الشاعر، بعيداً عن الليونة الناشئة عن الأخلاق والخير والصلاح، ومن هذا المنطلق عروة بن الورد شاعر كريم وليس بفحل[2]، وأبو دؤاد رجل صالح ليس بفحل[3]، وحاتم الطائي رجل كريم وليس بفحل[4]، وعنترة بن شداد فارس وليس بفحل[5]، أما معيار الكم فنتيجة طبيعية لغلبة الشعر على شخصية الشاعر، وإن لم يحدد الكم بعدد معين من القصائد، فمعقّر البارقي «لو أتم خمساً أو ستاً لكان فحلاً»[6]، وأوس بن غُلْفاء الهُجيمي «لو كان قال عشرين قصيدة لحق بالفحول»[7].

---

(1) فحولة الشعراء، الأصمعي: 9.
(2) المصدر نفسه، ص: 12.
(3) المصدر نفسه: 12.
(4) المصدر نفسه: 14.
(5) المصدر نفسه: 18.
(6) المصدر نفسه: 14.
(7) المصدر نفسه: 15.

إذن، يقوم مصطلح الفحولة عند الأصمعي على قوة الطبع، وغلبة صفة الشعر على الشاعر (الاحتراف) والكم المناسب من القصائد، وكلّها يؤدي ضرورةً إلى الجودة الشعرية، والخصلة تضمّن مصطلح الفحولة أمرين:

1- المعايير النقدية الواجب توافرها في الشاعر ليكون فحلاً[1]:

1- جودة الكثرة والقلة.

2- الاختصاص بالشعر (الاحتراف).

3- طبقية الشاعر (زيارة الملوك – النابغة).

4- التقاليد الشعرية.

5- تعدّد الأغراض (تفضيل ليلى الأخيلية على الخنساء).

6 البداوة (سكن البادية – الفصاحة).

7- الذوق الشخصي.

8- التفرد.

9- الطبع.

10- الدين (ضعف الشعر – الأخلاق).

11- الأخلاق (العرف الاجتماعي).

12- معيار الزمن.

13- الحجة اللغوية.

(1) لمزيد من التفصيل، انظر: مقدمات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان: 56.

2- أقسام الشعراء في الفحولة:

1- الفحول

2- الفرسان

3- الكرام

4- الصالحون

5- العداؤون

6- الفصحاء

ابن سلاّم الجمحي (ت232هـ):

يعدّ ابن سلام الجمحي أول ناقد حاول على نحو منهجي صياغة فهم خاص في الشعر، ولاسيما مصطلح الفحولة، مفيداً بالطبع من سلفه الأصمعي الذي أخذ عنه المصطلح وأسس عليه مفهوم الطبقة، إلا أنه تميز من الأصمعي بأنه وضع الشعراء في طبقات جاهلية وإسلامية... في حين قسّم الأصمعي الشعراء إلى فحول وغير فحول.

اعتمد أيضاً معيار الكثرة، إذ قال في شعراء الطبقة السابعة: «أربعة رهْطٍ مُحْكِمون مقلون، وفي أشعارهم قلّة، فذاك الذي أخّرهم»[1].

أسس ابن سلاّم عمله على معايير موضوعية، تتجاوز شيئاً من المعيارية الذوقية التي وسمت عمل الأصمعي، وتتمثل فيما يأتي:

- معيار الكثرة، كما في تأخيره طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص إلى الطبقة الرابعة، لقلّة ما في أيدي الرواة من شعرهم، كذلك تأخير أصحاب الواحدة إلى الطبقة السادسة.
- معيار الجودة، فالشاعر المكثر الجيد مقدّم على الشاعر المقلّ الجيد، وثمة مقاييس استند إليها وهو يصدر الحكم بالجودة، منها آراء أهل العلم والخبرة، والسبق

(1) طبقات فحول الشعراء: 155/1.

والإبداع كما في تقديمه امرأ القيس على فحول الشعراء الجاهليين، لأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتّبعه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبيْض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفَصَل بين النسيب وبين المعنى»[1]، وتسويغه وضع الراعي النميري في طبقة فحول الإسلاميين الأولى: «كان يُقال له في شعره: كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل، أي أنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه»[2].

ومن مقاييس الجودة، المقاييس الفنية العامة، وهي كثيرة تتصل بلفظ الشعر ولغته، أو بمعانيه وصوره... كما في براعة التشبيه عند امرىء القيس: «كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرُّمّة»[3]، واستقصاء الغرض الشعري كما هي الحال عند كثيّر الذي «كان يستقصي المديح»[4].

- معيار الغرض الشعري، إذ خصّ أصحاب المراثي بطبقة.
- معيار الدين والقومية، إذ أفرد شعراء اليهود بطبقة واحدة.
- معيار البيئة والبداوة، إذ أفرد أهل القرى بطبقة، مشيراً إلى أثر الحضارة في لين الشعر كما في شعر عدي بن زيد.
- معيار الأخلاق، إذ أشار إلى الشعراء الذين يتألهون والذين يتعهرون على المستوى الموضوعي أو الأخلاقي.
- معيار الأسلوب، إذ جمع الشعراء المتقاربين في أسلوبهم الشعري، كما في طبقة الرجّاز.

---

(1) طبقات فحول الشعراء: 55/1.

(2) المصدر نفسه: 502/2.

(3) المصدر نفسه: 55/1.

(4) المصدر نفسه: 540/2.

- معيار الزمان والمكان، إذ قسّم الشعراء زمنياً إلى جاهليين وإسلاميين، ومكانياً: أفرد لشعراء القرى طبقة خاصة.
- معيار العلماء، إذ اعتمد آراء العلماء من اللغويين والنحاة عند التقديم، ولاسيما في شعراء الطبقة الواحدة.

ابن قتيبة (ت276هـ):

استند ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» إلى مبدأ فني في موقفه من الشعر، متجاوزاً المعيار الزمني والنزعة البدوية اللذين اتسم بهما نقد الأصمعي وابن سلام.

أخذ في معاييره النقدية بمعيار الاحتراف، مستنداً إلى «ما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطاء في ألفاظهم أو معانيهم»[1]. ويعتمد في بعض معاييره ما قدّمه الأصمعي وابن سلاّم، مثل معيار الرواية والحفظ، ومعيار الاحتراف/ غلبة الشعر على شخصية الشاعر، ويميز موقفه النقدي برفضه معيار الزمن: «فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يَضَعْهُ عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه»[2].

كما اعتمد معيار السرقة سعياً لتأصيل المعاني والسبق في الجودة، وإن لم يفصّل فيها على نحو ما جاء عند النقاد اللاحقين. من ذلك تعليقه على المعنى المتداول عند الأعشى في قوله:

وكأسٍ شربتُ على لذةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

ولأبي نواس في قوله:

(1) الشعر والشعراء: 59/1.

(2) المصدر نفسه: 63/1.

دَعْ عنكَ لَوْمي فإنّ اللومَ إغراءُ ودَاوِنِي بالتي كانتْ هِيَ الدّاءُ

«فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»[1]، أما المقوّمات النصيّة فتتعلق بالمعاني واللغة والإمتاع وبناء القصيدة.

نظر ابن قتيبة إلى الشعر في سياق ثنائية اللفظ والمعنى، وقسم الشعر في أربعة أقسام[2]:

- ضرب حسن لفظه وجاد معناه، كقول أوس بن حجر:

أيُّتُهـــا الـــنفسُ أَجْمِلـــي جَزعـــاً إنّ الـذي تَحـذرينَ مِنْـهُ قـد وَقَعـا

- وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول جرير:

يـا أحسـنَ ناجيـةَ السـلامُ عليـكمُ قبـلَ الرحيـلِ وقبـلَ لـومِ العُـذَّلِ

لـو كنـتُ أعلـمُ أن آخـرَ عهـدكُمُ يومُ الرحيلِ فعلتُ ما لم أفعلِ

- وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، كقول الفرزدق:

والشـيبُ يـنهضُ في الشـباب كأنّـهُ ليـلٌ يصـيحُ بجانبيـهِ نهـارُ

- وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه، كقول الأعشى في امرأة:

وفُوْهـــــا كأقـاحـــــيّ غَـــذاه دائـــمُ الهطـــلِ

(1) الشعر والشعراء: 1/73.

(2) المصدر نفسه: 1/64 70.

كمـــا شـــيب بـــراح بـــا ردٍ مـــن عَسَـــلِ النحـــلِ

ومؤدّى موقفه من اللفظ والمعنى أنه لم يغلّب عنصراً على آخر، كما أنه لم يضع للفظ شروطاً، وكان مستنده في ذلك الأعراف التي ترى وجوب أن يكون اللفظ بعيداً عن الوحشي، قريباً من متناول الفهم، وتوخّي القوافي حسنة الروي.

من حيث الإيقاع أشار إلى حسن الروي، وكونه سبباً في حفظ الشعر وروايته، وتحدّث عن مصطلحات عروضية عدة مثل: الإقواء والإكفاء والسناد والإيطاء والإجازة.

ومما يتعلق باللغة إشارته إلى ظاهرة الإبدال الصوتي، كإبدال الجيم من الباء، واضطرار الشاعر إلى تسكين ما ينبغي تحريكه[1].

وقد حاول فيما يخصّ بناء القصيدة تعليل ذلك البناء من حيث الفن والتلقي، كما في إشارته إلى أن الشاعر يستهل القصيدة بالبكاء على الأطلال، ثم يصل ذلك بالنسيب «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب»[2].

ومن معاييره أيضاً المطبوع والمصنوع، وقد ميّز بينهما بالنظر في الطبع على أنه المقدرة الفنية على الإبداع في فنون الشعر، فـ «الشعراء أيضاً في الطبع مختلفون. منهم من يسهل عليه المديح، ويَعْسُر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي، ويتعذّر عليه الغزل»[3]، أما المتكلف من الشعر فيظهر فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكّر وشدّة العناء، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه[4].

(1) الشعر والشعراء: 1/98، 1/101.

(2) المصدر نفسه: 1/75.

(3) المصدر نفسه: 1/93 94.

(4) المصدر نفسه: 1/88.

ومعيار الإصابة في التشبيه جارٍ في نظره على العرف الذي لا يرى التشبيه إلا في إطار التناسب والوضوح.

ومعيار غرابة المعنى[1] تفرّده وندرته، وهو باعث على الاحتيار والحفظ، كقول أحدهم:

ليسَ الفتى بفتىً لا يُستضاءُ بـه ولا يكـونُ لـه في الأرضِ آثـارُ

ابن المعتز (296هـ):

يقوم كتابه «البديع» على مقومات نصيّة، وهو في قسمين: الأول (البديع)، ودرس فيه الاستعارة والتجنيس، والمطابقة، وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، أما الآخر فسمّاه (محاسن الكلام)، ودرس فيه: الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف والهزل الذي يُراد به الجد، والتضمين، والتعريض، والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه. وفي هذه الأقسام نظر في مقومات الكلام البيانية والدلالية والإيقاعية، وأكثر من التمثيل، وترك الباب مفتوحاً لمن أراد أن يضيف إلى هذه المقومات.

ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

تعدّ جهود ابن طباطبا امتداداً لما كان بدأه ابن قتيبة، إذ طوّر مقولاته، وجعل للشعر حداً: كلام منظوم بائن عن المنثور[2]، ولا بد لإتقان الشعر من الإلمام بأدواته، وهي:

«التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرّف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها

(1) الشعر والشعراء: 86/1.

(2) عيار الشعر: 5.

وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة، حتى لا يكون ملفقاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظّم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركّب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تُراد له، غير مستكرهة، ولا متعبة، لطيفة المولج، سهلة المخارج»[1].

والجدير بالتقدير في جهد ابن طباطبا تحديده الدقيق لعملية بناء الشعر والمراحل التي تمرّ فيها:

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدّ ما يلبسهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس 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 يعلّق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كمُلت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويروم ما وهى منه، ويُبْدِل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضادّ للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى

(1) عيار الشعر: 5 6.

الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يُفوِّف وشْيه بأحسن التفويف، ويسدّيه ويُبَيْرُه، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه»[1].

أي إن العملية الإبداعية تتكوّن من أربع مراحل:

1- مرحلة التفكير والإعداد.

2- مرحلة البدء بالنظم.

3- مرحلة تأليف أنساق الكلام.

4- مرحلة المراجعة والتنقيح.

لذا يعدّ أول ناقد في القرن الرابع الهجري أشار إلى مقومات عمود الشعر، وإن لم يذكر المصطلح بلفظه، يقول:

«فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة محبة السامع والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنُهُ جسماً، ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصفة، فيكسوها قبحاً، ويبرزه مسخاً، بل يسوّي أعضاءه وزناً، ويعدّل أجزاءه تأليفاً، ويحسّن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرّم عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقةً، ويخصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً»[2].

العناصر التي يشير إليها ابن طباطبا في هذا النص، والتعبيرات النقدية مثل: الجسم والروح (اللفظ والمعنى)، والوزن، والتأليف، والإصابة، والرونق، وتكريم العنصر، والجزالة، والسلاسة... ستكون حاضرة في مقاربات الآمدي والجرجاني والمرزوقي في عمود الشعر كما سيأتي، مثل: شرف المعنى، والإصابة في الوصف، وجزالة اللفظ واستقامته...، ويمكن القول إن ثمة تقاطعاً كبيراً بين ابن طباطبا والمرزوقي في كثير من العناصر، وإن ابن طباطبا

---

(1) عيار الشعر: 7 8. يفوّف: يزين. يسديه: يمد ما بين لحمته. يبيره: يقيده.

(2) المصدر نفسه: 203.

يكاد يكون صاحب التأثير المباشر في مقاربة المرزوقي، وللدلالة على ذلك الإشارات الآتية:

- عيار شرف المعنى وصحته عند المرزوقي العقل الصحيح والفهم الثاقب، وعيار الشعر عند ابن طباطبا أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص.
- عيار جزالة اللفظ واستقامته عند المرزوقي الطبع والرواية والاستعمال، وابن طباطبا أكد ضرورة توسّع الشاعر في علم اللغة والإعراب والرواية، وسلوك سبل العرب في جزالة الألفاظ وعذوبة المعاني.
- عيار الإصابة في الوصف عند المرزوقي الذكاء وحسن التمييز، وابن طباطبا طالب الشاعر بتحسين صورته إصابةً.
- عيار المقاربة في التشبيه عند المرزوقي الفطنة وحسن التقدير، ذاكراً أن أصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس، وابن طباطبا ذكر أن أحسن التشبيهات ما إذا عُكس لم ينتقض.
- عيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن الطبع واللسان، وابن طباطبا ذكر أن على الشاعر تنسيق أبياته، والوقوف على حسن تجاورها والملاءمة بينها.

عيار مناسبة المستعار منه للمستعار عند المرزوقي الذهن والفطنة، أي وضوح المعنى والبعد عن الغموض، وابن طباطبا أشار إلى ضرورة تنسيق الكلام صدقاً لا كذب فيه.

- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة، وأكد ابن طباطبا أن يكون للمعاني ألفاظ تشاكلها[1].

(1) لمزيد من التفصيل انظر: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان: 78 80.

قدامة بن جعفر (ت337هـ):

حدّ الشعر عند قدامة أنه «قول موزون مقفى يدلّ على معنى»[1].

واستناداً إلى هذا الحد فإن الشعر يتألف من أربعة عناصر:

1- اللفظ: وشرطه أن يكون سمحاً وسهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة[2].

2- الوزن: وشرطه أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها[3].

3- القافية: وشرطها أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج[4].

4- المعنى: وشرطه أن يكون مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب[5].

كما يذكر مقومات الشكل الشعري في حديثه عن: صحة التقسيم، وصحة المقابلة... .

خلاصة الأمر أن تصوّر قدامة لعمود الشعر يتمثل في:

- فصاحة الألفاظ وجزالتها وسهولة مخارج حروفها.
- سهولة العروض والقافية، وعذوبة الحروف وسلاسة المخرج.
- مطابقة المعنى للغرض المقصود.
- الاشتراك في الصفات في التشبيه.
- الإصابة في الوصف.

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 64.

(2) المصدر نفسه: ص74.

(3) المصدر نفسه: ص78.

(4) المصدر نفسه: ص86.

(5) المصدر نفسه: ص91.

- انسجام النص (التقسيم، والمقابلات، وائتلاف اللفظ والمعنى، وائتلاف المعنى والوزن...).

كوّنت هذه المقاربات أرضية خصبة لظهور قضية عمود الشعر في صورتها المنجزة، والتي تمثلت في ثلاث محاولات لصياغة هذا المصطلح نقدياً عند **الآمدي والجرجاني والمرزوقي**.

الآمدي (ت370هـ):

استفاد الآمدي من المصطلحات التي وردت عند من سبقه مثل: مذهب الشعر، وطريقة العرب، ومذاهب العرب... وورد مصطلح العمود عنده في معرض حديثه عن مذهب البحتري:

- ما فارق عمود الشعر المعروف[1].

واستخدامات المصطلح عند الآمدي تشير إلى أنه يعني به بداية قوام الشعر وملاكه الذي لا يعدّ الشعر شعراً إلا به، والمرجع في ذلك أشعار القدماء التي يتمثلها البحتري خير تمثّل في «حلاوة اللفظ، وحسن التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني»[2].

أي إن لعمود الشعر تأسيساً من حيث اللفظ أولاً لا من حيث المعنى، مما يتناسب ومذهب البحتري لا مذهب أبي تمام الذي تميّز شعره بـ: «غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»[3]. من هنا كان عمود الشعر عند الآمدي قانوناً يفصل بين شعريتين: شعرية لفظية تفضل سهولة الكلام وصحة السبك وحسن العبارة وحلاوة اللفظ (البحتري)، وشعرية معنوية تميل إلى المعاني الغامضة التي

(1) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: 1/4.

(2) المصدر نفسه: 1/4.

(3) المصدر نفسه: 1/4.

تُستحرج بالغوص والفكرة، ولا تَلْوي على ما سوى ذلك (أبو تمام)، والهدف من هذا الفصل تأكيد شعرية البحتري بالتزامه عمود الشعر وطريقة العرب، وإخراج أبي تمام من الشعرية بخروجه عن هذه الطريقة بثلاث سمات أسلوبية عامة هي:

- الإسراف في البديع
- غموض المعاني
- إبعاد الاستعارة

وأجرى لأجل ذلك بحثاً واسعاً نظرياً وتطبيقياً، ذا منهجية محدّدة تتسم بالعلمية والتحليل النصيّ وتتوسّل بالموازنات الدقيقة والإحصاءات سبيلاً لتأكيد وجهة نظرها.

نص عمود الشعر عند الآمدي:

«وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسْن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[1].

ويشير بعد هذا النص إلى نقيض هذه الطريقة/ طريقة العرب وعدم صلتها بالشعرية: «وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصّرة عنها، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمدَ دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب»[2].

---

(1) الموازنة: 1/423.

(2) المصدر نفسه: 1/424 425.

شرح مصطلحات النصّين:

- حسن التأتي: حسن التعبير ووضوح المعنى.
- قرب المأخذ: أن يأخذ الشاعر عفو الخاطر، ويتناول صفو الهاجس، ولا يكدّ فكره، ولا يتعب نفسه، وهذه صفة المطبوع في الشعر.
- صحة العبارة وانكشاف المعنى، نقيضهما التعقيد في العبارة، والغموض في المعنى، وهما ما ينفر منه الذوق والطبع.
- الرونق: اللفظ السمح، وهو الذي سَهُلت مخارج حروفه وخلا من البشاعة، وينتج من ائتلاف الحروف وائتلاف النظم.
- وضع الألفاظ في مواضعها: سلامة التركيب أو النسج.
- اللياقة في الاستعارات والتمثيلات: المناسبة بين المشبه والمشبه به.

- **تعليق على النصّين:**

يريد الآمدي بعمود الشعر النسج المعروف والسنن المألوف، وهو من أنصار اللفظ (مسوّغ ضمني للإعلاء من شعر البحتري، والانتقاص من شعر أبي تمام)، وقد بيّن صراحة التزام البحتري بطريقة العرب، وخروج أبي تمام عنها، وقد وضع عمود الشعر أساساً لموازنته بين طريقتين في الشعر العربي، وفصّله كما يُقال على مقاس البحتري، مستخدماً قدراته المنطقية والحجاجية والجدلية للإقناع بمقاربته: «وقد أجمعنا نحن وأنتم على أنّ أبا تمام يعلو علواً حسناً، وينحطّ انحطاطاً قبيحاً، وأن البحتري يعلو ويتوسّط ولا يسقط، ومن لا يسقط، ولا يُسَفْسِفُ أفضل ممن يسقط ويسفسف»[1] متجاهلاً الموهبة والذوق اللذين لا غنى لعمليتي إنتاج الشعر وتلقيه عنهما.

(1) الموازنة: 11/1.

مقومات عمود الشعر:

1- صحة المعنى:

عدّه المقوّم الأول في صناعة الشعر «فصحّة التأليف في الشعر، وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى»[1]، وتستند صحة المعنى إلى الصحّة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع المشاهد، على نحو ما تداوله الشعراء السابقون، وما تواضع عليه العرف، وما أيده العقل والمنطق.

لذلك توسّع في الحديث عن أخطاء الشاعرين، كما في قول أبي تمام في وصف الربع:

قد كنتَ معهوداً بأحسنِ ساكنٍ ثاوٍ وأحسنِ دمنةٍ ورسومِ

والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه، لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد ساكنه. وقول البحتري:

ذَنَبٌ كما سُحِبَ الرداءُ يذبُّ عن عُرُفٍ وعرفٌ كالقناعِ المُسبَلِ

وهذا خطأ في الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مسّ الأرض كان عيباً، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذناب ما قَرُب من الأرض ولم يمسّها.

2- استقامة اللفظ:

تتحصل استقامة اللفظ من مطابقته للقواعد في اللغة والنحو والإعراب، فضلاً عن الوضوح عند الاستعمال، والبعد عن الوحشي، لذلك أخذ الآمدي على أبي تمام قوله:

أهلسُ ألْيَسُ جَاءَ إلى همٍ تُغرّقُ العيسَ في آذيّها اللّيسا

أهلس: يريد خفيف اللحم، والألْيس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقنع بأهلس ألْيس حتى قال في آخر البيت: الليسا، يريد جمع أليس.

---

(1) الموازنة: 1/428 429.

ومن ذلك خطأ البحتري في قوله:

شرْطي الإنصافُ إن قيلَ اشترِطْ وصديقي مَنْ إذا صافى قسَطْ

وكان يجب أن يقول: أقسط أي عدل، وقسط بغير ألف إنما معناه جارَ، قال تعالى: ﴿ وَأَمَّا الْقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبًا ﴾ [الجن: 15]، وقال: ﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ ﴾ [المائدة: 42].

3- الإصابة في الوصف:

المقصود بها إصابة الغرض، فصناعة الشعر تجود وتستحكم بأربعة أشياء هي: «جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود، وصحّة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»[1].

يقول أبو تمام في المعتصم:

أتتْهُ مُعِداً قد أتاها كأنها ولا شاقَّ كانتْ قبلَ ذاكَ تراسِلُهْ

وهذا بيت في رأي الآمدي في غاية السخف والرداءة، لأنه جعل الخلافة قد أتته وجعله قد أتاها، وكان ينبغي أن يقتصر على إتيانه إياها، أو إتيانها إياه، وهو أجود.

والجيد النادر – في رأي الآمدي أيضاً – قول البحتري في المهدي بالله:

طلبتـه فقـراً إليـه ومـا كـا نَ بـه سـاعةً إليهـا افتقـارُ[2]

(1) الموازنة: 1/426.

(2) المصدر نفسه: 1/332 333

4- المقاربة في التشبيه:

قاعدة المقاربة المناسبةُ، وجاءت إشارات الآمدي إليها في سياق موضوعات وأغراض معينة، مثل ابتداءات الشاعرين في تشبيه النساء بالظباء والبقر، وتشبيه النساء بالبدور والشموس، وخروجهما إلى المديح بوصف الرياح وتشبيه أخلاق الممدوح بها... .

يقول أبو تمام:

لآلئٌ كالنجوم الزُّهْرِ قد لبستْ أبشارُها صَدَفَ الإحصانِ لا الصَّدَفا

إذ قوله (لا الصدفا) ليس له وجه، لأن اللؤلؤ قد فارق الصدف وليس هو لابسه في الحال، والجيد الصحيح المعنى قول البحتري:

إذا نَضَوْنَ شُفُوفَ الرَّيْطِ آونةً قَشَرْنَ عن لؤلؤِ البحرين أصدافا

فشبه أجسامهن في وقت تجردهن من الثياب باللؤلؤ في الوقت الذي يقشر عنه الصدف[1].

5- التئام أجزاء النظم:

النظم هو صحة التأليف التي يقابلها رداءة التأليف، فـ «سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده، ويعميّه، حتى يخرج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظْم شعره»[2].

وناقش الآمدي هذا المقوّم في ثلاثة مستويات:

أ- مستوى صحة تأليف الكلام انسجاماً مع القواعد اللغوية، كقول أبي تمام:

---

(1) الموازنة: 2/86 87.

(2) المصدر نفسه: 1/425.

يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزياً حاضَ الهوى بَحْرِيُّ جحَاهُ المُزبِدِ

فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً والتعزّي موصولاً به حاض الهوى، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه...، واضطر إلى أن قال (بحري) فوحّد المزبد وخفضه، وكان وجهه أن يقول: المزبدين صفة للبحرين، فجعله صفة للحجى.

ب- مستوى عناصر بناء القصيدة: بدءاً بالمقدمة، ثم حسن التخلص، كما في أبواب خروج الشاعرين من النسيب إلى المديح، وخروجهما إلى المديح بمخاطبة النساء، والأشهر في التخلص عند المديح الخروج بذكر الإبل والمهامه كونه معنى عاماً، كما في قول أبي تمام:

يصبّرني إنْ ضِقتُ ذَرْعاً بحبِّهِ ويجزعُ أن ضاقتْ عليهِ خلاخِلُهْ

ثم خرج إلى مدح المعتصم فقال:

إليكَ أميرَ المؤمنين وقد أتى عليها الملا أدماؤُهُ وجراوِلُهْ

ج- مستوى الوزن، وفيه يكون الاحتكام إلى القياسات العروضية، ويعدّ انسجام البيت في حسن تأليفه، نتيجة لمجيء القافية طبيعية متوقعة عند إكمال صدر البيت، ويُفرد للزحافات واضطراب الوزن عند كلّ من الشاعرين باباً خاصاً، وهو في هذا لا يخرج عن الشائع بين الشعراء، وما قال به علماء العروض[1].

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الشائع في نظرة النقاد إلى الاستعارة أن تكون قريبة، وغير مرتبطة بإحالات بعيدة تسهم في غموضها، وقد ركز الآمدي جلّ اهتمامه في استعارات أبي تمام، وأخرجها في النهاية من طريقة العرب التي مدارها المقاربة والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له، كقول أبي تمام:

يا دهرُ قوّمْ من أخدعيك فقدْ أضججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

(1) الموازنة: 1/306، 309، 1/408، 410.

وقوله:

كـأنني حـينَ جـرّدتُ الرجـاء لـهُ غَضْباً صَبَبْتُ به ماءً على الزمنِ

وقوله:

لم تُسقَ بعد الهوى ماءً أقلّ قذىً مـن مـاءِ قافيـةٍ يسـقيكهُ فَهـمُ

فهذه استعارات، كما يقول الآمدي - «في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب»[1] لأن العرب استعارت المعنى «لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»[2].

7- مشاكلة اللفظ للمعنى:

المشاكلة مقوّم متصلٌ بالدلالة (اجتماع اللفظ والمعنى)، وقد جاءت ملاحظات الآمدي على أبي تمام في مظاهر عدّة، منها التكرار (سوء التجنيس)، كقوله:

فاسلمْ سلمتَ من الافات ما سَلِمَتْ سلامُ سلمى ومهما أورق السَّلَمُ

ومنها زيادة المبنى على المعنى (سوء النسج وتعقيد النظم)، كقول أبي تمام:

يـا يـوم شـرّد يـوم لهـوي لهـوْهُ بصـبابتي وأذلّ عِـزّ تجلّـدي

وغيرها.

---

(1) الموازنة: 1/265.

(2) المصدر نفسه: 1/266.

خلاصة القول مما سبق: أسس الآمدي مصطلح عمود الشعر على طريقة العرب، وأخرج أبا تمام بموجبه من حقل الشعرية العربية، وسلك في ذلك مسلكاً عقلياً، واحتكم إلى مفاهيم منطقية في قراءة الشعر ونقده.

الجرجاني (ت392هـ):

جاء الآمدي بعمود الشعر وبالموازنة لإظهار الجودة في الشعر من خلال شاعرين يمثل أحدهما طريقة العرب، والآخر طريقة المحدثين، وذلك في ظل الصراع النقدي حول قضية القديم والمحدث، وبمجيء المتنبي لم تعد الخصومة بين قدماء ومحدثين، بل حول شخص المتنبي، وحول شعريته، وأمام صعوبة تصنيف شعر المتنبي في أيّ من الثنائيات التقليدية (القديم والمحدث، اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة) وجد النقد نفسه في إزاء منهجيات جديدة مطلوبة بالقوة. يقول القاضي الجرجاني مقارباً هذا الإشكال: «فإنك لا تدّعي لأبي الطيب طريقة بشار وأبي نواس، ولا منهاج أشجع والخُريمي، ولو ادّعيته فإنما كنت تخادع نفسك، أو تُباهت عقلك، وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدّعي له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه، أو تدّعي فيه له شركاً وفي الطبع حظاً، فإن مِلْتَ به نحو الصنعة فَضُل ميل صيّرته في جنبة مسلم، وإن وفّرت قسطه من الطبع عدلت به قليلاً نحو البحتري، وأنا أرى لك إن كنت متوخياً للعدل، مؤثراً للإنصاف أن تقسّم شعره، فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم»[1].

الموجه الرئيس للنقد الدائر حول المتنبي آنذاك هو ذيوع صيت المتنبي وإهماله الشعراء، وتكوّن فئتين من المتلقين: فئة معجبة، وفئة حاسدة جهدت في بيان مساوىء المتنبي وعيوبه وسرقاته.

(1) الوساطة: 49 50.

عموماً، منذ منتصف القرن الرابع الهجري هدأ الصراع النقدي بين القدماء والمحدثين، وبدأ الذوق العام يميل إلى الشعر المُحدث، وكان المتنبي مصدر حيرة للذوق والنقد معاً، لما في شعره من جزالة القدماء وقوة بيانهم، ومظاهر التجديد والحداثة التي تجاوزت صنعة أبي تمام، والظواهر الأسلوبية غير المسبوقة في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء وتطويع اللغة...

في هذا السياق جاءت وساطة الجرجاني لإنصاف المتنبي، وإعادته إلى عمود الشعر، بعد أن حاول الكثير من ناقديه إخراجه من طريقة العرب والشعرية معاً، فكان لا بد من مقاربة جديدة لعمود الشعر تتناسب والظرف الحضاري، وشعرية المتنبي، وتغيّر الأذواق، واستيعاب المظاهر الحداثية الجديدة في الشعر، وعلى رأسها ما جاء به المتنبي، ومن منهجية جديدة تقيس شعر المتنبي بالمحاسن والمساوىء السابقة في الشعر العربي كلّه. منهج المقايسة هذا، يسعى لتطبيق معايير نقدية تحتكم إلى القياس العلمي والذوق النقدي المرهف، فجاء عمود الشعر عند الجرجاني تمثيلاً ذكياً لما جاء به الآمدي، من غير أن يذكره مرة واحدة في كتابه، وقد توزعت مقومات هذا العمود في عدد من العناصر، تختصّ بالشعر عامة، وبتقديم المتنبي خاصة.

نص عمود الشعر عند الجرجاني:

«وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلَم السَبْق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1].

(1) الوساطة: 1/33 34.

تعليق على النص:

يشير الجرجاني في هذا النص إلى وجود معايير نقدية سابقة في المفاضلات بين الشعراء، وإلى مقاربته الخاصة، بفهم مركّب يجمع بين القديم والمحدث، بمعيار الذوق، ويشمل هذا الفهم عناصر العملية الشعرية كلّها (اللفظ، والمعنى، والوصف، والتشبيه، والبديهة، والذوق...). يحدّد الجرجاني عمود الشعر في ستة مقومات هي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- غزارة البديهة.

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

مؤكداً أن العرب «لم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض»، لأن الشعر يأتي — في رأيه — بالتجنيس والمطابقة والاستعارة عن طبع وفطرة، وليس عن صناعة وقصد، وإعمال فكر، وطول تأمل.

وثمة تأسيس آخر يتعلق بالشعر ذاته، ومن دون هذا التأسيس لا يمكن الدخول بدقة في مقومات عمود الشعر، يقول: «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 المُحسن المبرّز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[1]. الحديث عن هذه العناصر الأربعة التي تمثّل ضمنياً شخصية المتنبي لا يخلو من دلالة، لأن

(1) الوساطة: 15.

مقاربة الآمدي السابقة حلت عملياً من الحديث عن موهبة الشاعر وثقافته وخبرته، مثلما تجاهلت أثر الذوق/ التلقي في العملية الشعرية.

لا يقصد الجرجاني بالطبع أيّ طبع «بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلَته الفطنة، وأُلهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح»[1]، وشعر البحتري — في نظره — معيار معرفة الفرق بين المطبوع والمصنوع، وأداة لقياس الأثر في المتلقي[2].

مقومات عمود الشعر:

1- شرف المعنى وصحته: المقصود به مناسبة المعنى لمقتضى الحال، وورود ضمن الصحّة المنطقية، والأعراف المتداولة، وقلّما نجد شاعراً يخلو من الأغاليط في هذا المقوّم، كقول زهير:

كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضَعْ فتفْطِمِ

وإنما هي أحمر ثمود[3].

وفي سياق المعنى، أباحت موضوعيته المعاني للشعراء، ولم يجعل الأخلاق عائقاً أمام إنتاجها، فـ «الدين بمعزل عن الشعر»[4].

وفي موضوع السرقات الشعرية، قسّم السرقات قسمين: ما تقع فيه السرقة، وما هو متداول لا سرقة فيه، ويتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر[5].

---

(1) الوساطة: 25.

(2) المصدر نفسه: 27.

(3) المصدر نفسه: 13.

(4) المصدر نفسه: 64.

(5) المصدر نفسه: 186.

أما الغموض في معاني الشعر فسمة حسنة تميز الشعر الجيد، إذ «ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث، إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر»[1].

وأما الاستعارة فعمود من أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، وكانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدّي[2] والقصد فيها التوسط بما قَرُب وعُرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح.

2- جزالة اللفظ واستقامته:

الأسلوب الجزل عند الجرجاني هو «ما ارتفع عن الساقط السوقيّ، وانحطّ عن البدوي الوحشي»[3].

ومقوم شرف المعنى وصحته يقابل جزالة اللفظ واستقامته، أي عنصرا المعنى يقابلان عنصري المبنى، وفي التطبيق يُنظر إلى اللفظ من جهة إفراده، ومن جهة تركيبه، ومن جهة التزامه القواعد النحوية مفردا كما في قول المتنبي:

لَهِ الفلكُ الدوّارُ أبغضَتْ سعيَهُ لَعَوّقَهُ شيءٌ عن الدورانِ

«وهذا البيت من قلائده، إلا أنك تعلم ما في قوله «شيء» من الضعف الذي يجتنبه الفحول، ولا يرضاه النقاد»[4].

ومركباً كما في قوله:

وفاؤُكما كالربعِ أشجاهُ طاسِمُهْ بأن تُسْعِدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

---

(1) الوساطة: 417.

(2) المصدر نفسه: 428، 429، 433.

(3) المصدر نفسه: 24.

(4) المصدر نفسه: 181.

إذ التعقيد ظاهر فيه، ولا معنى عميقاً فيه سوى أنه يريد القول: وفاؤكما يا عاذليَّ بأن تسعداني إذا درس شجاي، وكلما ازداد تدارساً ازددت له شجواً، كما أن الربع أشجاه دارسه.

ومن جهة التزامه القواعد النحوية قول المتنبي:

وإنّي لَمِـــنْ قـــومٍ كـــأنّ نفوســـنا بها أنَفٌ أن تسكن اللحم والعظْما

إذ «قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول: كأن نفوسهم ليرجع الضمير إلى القوم، فيتمّ به الكلام، وهذا من شنيع ما وُجدَ في شعره»[1].

3- الإصابة في الوصف:

يرى الجرجاني الإصابة في الوصف من خلال تقريب الموصوف للعيان، وتمثيل الأشياء فنياً، وإعادة صياغتها ذهنياً، فالبحتري في أبياته التي يستشهد بها الجرجاني ومطلعها:

غـداةَ لقيـت الليـثَ والليـثُ مُخْـدِرٌ يُحـــدِّدُ نابـــاً للّقـــاءِ ومِخْلَبـــا

استوفى المعنى وأجاد في الصفة، أما المتنبي في قوله:

يـــرى في النـــوم رُمْحـــكَ في كُـــلاَه ويخْشَـــى أن يـــراهُ في السُّـــهاد

فقصّر في ذكر السهاد، لأنه أراد أن يقابل بها النوم، وبذلك يتم المعنى، وليس كل يقظة سهاداً، إنما السهاد امتناع الكرى في الليل.

---

(1) الوساطة: 446.

4- المقاربة في التشبيه:

كانت العرب تفضّل التشبيه الذي يقع بين شيئين يشتركان في أكثر صفاتهما، وتميل إلى الحسية، ولما جاء الشعر المحدث مالَ الذوق إلى التشبيهات العقلية، وموقف الجرجاني هو التفريق بين التشبيه والاستعارة، كما في قول أبي نواس:

والحـــبُّ ظهـــرٌ أنـــت راكبُـــهُ فـــإذا صـــرفت عِنانـــهُ انصـــرفا[1]

إذ لا يرى هذا وأشباهه استعارة، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه، كذلك الربط بين التشبيه والسرقات، إذ لا تقع السرقة في بعض التشبيهات، طالما أنها مرتبطة بخصوصيّة التجربة الشعرية، كما في قول المتنبي:

تجـاذبُ فرسـانَ الصـباح أعنـةً كـأنّ على الأعناقِ منهـا أفاعِيا

وقول ذي الرمّة:

رجيعـــةُ أســـفارٍ كـــأنّ زِمامَهـــا شُـــجاعٌ لـــدى يُشْـــرى الـــذراعين مُطْـــرِقُ

ففي قول المتنبي غرض ومقصد لم يتعرّض له ذو الرمّة.

5- غزارة البديهة:

المقصود بغزارة البديهة قوة طبع الشاعر تجاه المؤثرات، وتعدد أغراضه وغزارتها كماً ونوعاً، وهي صفة فحول الشعراء.

---

(1) الوساطة: 41.

(2) المصدر نفسه: 359.

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة:

تؤدي المقومات الثلاثة: إصابة الوصف، والمقاربة في التشبيه وغزارة البديهة حكماً إلى كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، وللمتنبي نصيب وافر من هذه الأبيات، ومنها قوله:

أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ

وقوله:

أعلى الممالكِ ما يُبنى على الأسلِ

وقوله:

اليـوم عهـدكُمُ فـأين الموعـدُ هيهـات لـيس ليـوم عهـدِكُمُ غـدُ

وهو مقدّم على غيره من الشعراء فيها، لذلك طلب الجرجاني إلى منتقد شعره أن يأخذ بكل سيئة عشر حسنات، وبكل نقيصة عشر فضائل، ولو فعل ذلك لبقي من حسناته وفضائله الكثير.

موازنة بين مقاربتي الآمدي والجرجاني لعمود الشعر:

طوّر الجرجاني مقولات الآمدي، ولم يحصر مقومات العمود في الشعر القديم، بل شملت عنده القديم والمحدث، فأطلق القضية إلى فضاء رحب قادر على معاينة شعر الشعراء كلهم، لذلك تُعدّ مقاربته أكثر قرباً من مفهوم شعرية الشعر، أما مقاربة الآمدي فكانت أقرب إلى شعرية المذهب الشعري (القديم).

أيضاً أولى الجرجاني الذوق العام اهتماماً بذكره مقومي غزارة البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، وبتحديد أكثر تتمثل الفروق بين الناقدين فيما يأتي:

- اعتمد الجرجاني المقايسة، وهو منهج أكثر تطوراً من الموازنة، وأكثر استيعاباً للشعر العربي قديمه ومحدثه.

- يتجاوز منظور الجرجاني الثنائيات التقليدية (القديم – المحدث، الطبع – الصنعة، اللفظ – المعنى) إلى مفهوم الشعرية التي لا تحدّ بشاعر ولا بزمان ولا بمكان ولا بمذهب.
- يلتقي الناقدان في تفضيل الشعر المطبوع، وتأكيد سمة الطبع في الشاعر مهما كان مذهبه.
- اهتمّ الجرجاني بالمعاني المولّدة، على عكس الآمدي الذي رفضها، وعدّها من باب الصنعة (معاني أبي تمام مثلاً).
- يلتقي الناقدان في عدم تقبل دخول الفلسفة في الشعر، ممّا يعقّد الشعر، ويبعده عن النفس.
- الآمدي أعلن صراحة التزام البحتري بعمود الشعر، وخروج أبي تمام عنه، في حين لم يقف الجرجاني هذا الموقف الحادّ، فلم يتهم أبي تمام بالخروج، ولم يعلن التزام البحتري، كما لم يتحدث صراحة عن صلة المتنبي بعمود الشعر.

المرزوقي (ت421هـ):

تعرّض المرزوقي لعمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه «ديوان الحماسة» لأبي تمام، فقدّم لشرحه بمقدمة نقدية مهمة وقيمة، عالج فيها عدداً من القضايا النقدية، ومنها عمود الشعر.

ويعدّ ما كتبه المرزوقي حول عمود الشعر صورة متكاملة لعمود الشعر بمقوماته ومعاييره، تمثل خلاصة استيعاب المرزوقي النقد السابق في الشعرية، تبعاً لما انتهت إليه من عناصر ناضجة ومستقرة، إذ حدّد عمود الشعر، وبيّن عناصره، وعيار كل عنصر.

والواقع أن نظرية عمود الشعر ارتبطت بالمرزوقي، إذ لم يستطع أحد من النقاد بعده أن يضيف شيئاً جديداً إلى عمله، كما أن قيمة هذه النظرية عنده تأتي من كونه كان

متحرراً في أثناء صياغتها من أسر الشاعر (أبو تمام – البحتري – المتنبي)، ومن تقديم العناصر المكونة للعملية الشعرية متكاملةً، لفظاً ومعنى واستعارة وتشبيهاً وقافية... ومن وضوح الدافع إلى هذا البحث، «فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأبيّ السَّمْح على الأبيّ الصعب»[1].

نص عمود الشعر عند المرزوقي:

«إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكلّ باب منها معيار»[2].

1– **عيار المعنى:** «أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه بنبتا القبول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه، حرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته».

المقصود: سمو المعنى في مناسبته لمقتضى الحال، مما يرتضيه العقل السليم، ويتطلبه الفهم، وصحة المعنى تستند إلى المنطق والعرف، وللمتلقي أثر في هذا التوجيه لجهة خضوع المعنى لاشتراطاته، وشرف المعنى أن يكون من أحاسن المعاني، وبمقدار زيادة ابتكاره يكون شرفه.

---

(1) شرح ديوان الحماسة: 1/8 9.

(2) المصدر نفسه: 1/9.

إذن: مدار شرف المعنى وصحته في ثلاثة أشياء: الصواب، وإحراز المنفعة، وموافقة الحال.

2- **عيار اللفظ**: «الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم ممّا يُهجّنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مُراعى، لأن اللفظة تُستكرهُ بانفرادها، فإذا ضامَّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً».

المقصود: يقابل هذا العنصر سابقه، فجزالة اللفظ تخصّ الأسلوب أو النسيج، واستقامة اللفظ تتعلق بوظيفته في هذا النسج، ومن هنا عنصرا المعنى يقابلان عنصري المبنى، أي جزالة الأسلوب تقابل شرف المعنى، واستقامة اللفظ تقابل صحة المعنى.

تعني الجزالة القوة والمتانة، واللفظ الجزل بخلاف الركيك، وشروطه ألا يكون سوقياً متبذلاً، ولا غريباً.

أما الاستقامة فتعني اتفاقه مع قواعد اللغة وأصولها، وبعده عن اللحن والخطأ، وأن يكون خالياً من تنافر الحروف، متجانساً مع الألفاظ الأخرى في السياق التركيبي، ومدار الجزالة والاستقامة: الطبع والرواية والاستعمال.

3- **عيار الإصابة في الوصف**: «الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق، ممازجاً في اللصوق، يتعسّر الخروج عنه، والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه».

المقصود: إحسان الشاعر في التعبير عن الغرض الذي يتناوله، ودقته في أن يضفي على الموصوف أعلى الصفات، والعيار الذي تتحقق به إصابة الوصف: ذكاء الشاعر وفطنته وحسن تقديره لإنزال كل نعت على منعوته الذي يستحقه.

ومن اجتماع هذه العناصر الثلاثة تتكون سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، ومعنى ذلك أن المثل السائر والبيت الشارد ليسا عنصرين مستقلين عند المرزوقي كما هي الحال عند الجرجاني.

4- **عيار المقاربة في التشبيه:** «الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنه حينئذٍ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل: أقسام الشعر ثلاثة مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة».

المقصود: تكشف المقاربة في التشبيه المنحى التقريبي في أسلوب التشبيه، أي أن يكون وجه الشبه واضحاً، لكيلا تقع الصورة في الغموض الذي لا يُتبين معه الصفات المشتركة، وهذا كله يستند إلى ملكة تقدير التقارب عند الشاعر، انسجاماً مع الأعراف اللغوية والاجتماعية.

5- **عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن:** «الطبع واللسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة»، وتخير لذيذ الوزن «لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، وتمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه».

المقصود: هذا العيار مقوم متصل ببنية القصيدة، ووحدة البيت، وحسن التخلص، والغرض الرئيس... وعياره طبع الشاعر وفطرته اللغوية العالية... وفي هذا العيار إشارة واضحة إلى مفهوم وحدة القصيدة (التماسك)، والتحام الوزن والتركيب في الفن الشعري، في مقابل التحام العاطفة والعقل عند المتلقي.

6- **عيار الاستعارة:** «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يُكتفى بالاسم المستعار، لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له».

المقصود: المهم في هذا العيار فصل التشبيه عن الاستعارة، وإجراؤها على مبدأ التناسب، ومستندها العرف اللغوي والاجتماعي، ومدارها الذهن، والوضوح، ومراعاة وجوه المجازات في اللغة، وفي السياق التداولي.

7- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: «طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نُبُوّ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني: قد جعل الأخصّ للأخصّ، والأخسّ للأخسّ، فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرّها، مجتلبة لمستغنٍ عنها».

المقصود: المساواة، أي أن تكون الألفاظ على أقدار المعاني، وتأتي القافية دليلاً على هذه المساواة، ولا تتأتى هذه المساواة للشاعر إلا بطول التجربة، وكثرة النظر في أشعار الآخرين.

ومثال ذلك بيت الحطيئة الذي أورده أبو هلال العسكري مثالاً على تمكّن القافية:

هُـمُ القَـومُ الـذينَ إذا أُلمّـت مِنَ الأيامِ مظلمةً أضاءوا[1]

موازنة بين مقاربة المرزوقي، ومقاربتي الآمدي والجرجاني:

- عاد المرزوقي إلى العناصر الستة التي ذكرها الجرجاني، فاعتمد أربعة منها هي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، واستغنى عن العنصرين الباقيين: سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، وغزارة البديهة، فجعل الأول منهما حاصلاً من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، واستغنى نهائياً عن الثاني، ولم يعدّه من عناصر العمود، وأضاف ثلاثة عناصر جديدة هي:

(1) كتاب الصناعتين: 449.

التحام أجزاء النظم على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينها.

- لم يلزم المرزوقي أحداً باتباع عناصر عمود الشعر، على عكس الآمدي.
- يتّفق مع الجرجاني في عدّ عناصر عمود الشعر سمة للشعر الجيد عامةً، على عكس الآمدي الذي جعل عناصر العمود سمة للشعر القديم لا المحدث.
- ركّز على صفة الاعتدال، إذ رأى أن عناصر العمود تحدّد نصيب القدماء والمحدثين من الجودة (الشعرية)، وهو في ذلك يتبنّى موقف الجرجاني في الحرص على الاعتدال، والبعد عن الإفراط في الصنعة وتجاوز المألوف.

خلاصة القول:

اعتمد المرزوقي في الحديث عن عمود الشعر وبيان عناصره معجماً اصطلاحياً دقيقاً، ساعياً في ذلك لبيان مقومات الشعرية العربية كما وصلت إليه، وبيان جودة الشعر، بعيداً عن إخراج شاعر أو إدخاله في هذا العمود.

ولجأ في ذلك إلى تقسيم أسلوبي يشمل ثلاثة مستويات:

المستوى اللغوي

- المستوى الصوتي
- المستوى التصويري

ويرى بعض الدارسين أن امتياز المرزوقي في هذه القضية يكمن في نظرته الشاملة التي قاربت الشعر في جميع عناصره وسياقاته، فجاءت عناصر عمود الشعر في ثلاثة أقسام كبرى، وكل قسم يتفرّع إلى عناصر أقل تحديداً، وهي[1]:

(1) نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبحي: 2/42.

1- العناصر التكوينية: وتشمل شرف المعنى، وصحة المعنى، وجزالة اللفظ، واستقامة اللفظ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

2- العناصر الجمالية: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

3- العناصر الإنتاجية: غزارة البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

ولبيان تطبيقات عمود الشعر، وأثرها في اختلاف مناهج النقاد العرب القدماء، سنقف على أنموذجين نقديين يمثلان الحركة النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام، وشعر المتنبي، ويكشفان بوضوح كيفية توظيف عمود الشعر في دراسة القضايا النقدية الأخرى.

المبحث الثاني

الحركة النقدية حول شعر أبي تمّام

«موازنة الآمدي أنموذجاً»

شغل أبو تمام الأدباء والنقاد في حياته، وبعد وفاته نشأت بينهم خصومة كبيرة حول مذهبه الشعري الجديد (المحدث)، وانقسم هؤلاء بين أنصار وخصوم، ولكل فريق حججه التي استدل بها إما على فساد مذهبه، أو على تفرّد هذا المذهب وإمامة أبي تمام له، فكان من أهم من دافع عنه الصولي (ت335هـ) في (أخبار أبي تمام) الذي حاول فيه ردّ حجج الخصوم وتفنيدها، إلا أنه لم يمتلك الأدوات النقدية الفاعلة، فكان كتابه أقرب إلى رواية الأخبار المؤيدة منه إلى النقد الأدبي المنهجي، وهكذا كان شأن معظم من كتب دفاعاً عن أبي تمام، أمّا الخصوم فكُثُر، ويتقاطعون في قضيتين اثنتين اجتمعوا بهما، وهما: كفره ورقة دينه، وشدة اختلاف شعره جودةً ورداءة.

الآمدي والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري:

الآمدي: الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، أبو القاسم، أصله من آمد أو آمُد، ولد بالبصرة، وترعرع فيها، وتتلمذ على يد عدد من العلماء والنحويين، كثير الرواية، حسن التذوق، بليغ التصنيف، جيد التأليف، غزير المحتوى، عميق الفكرة، من مؤلفاته: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، ونثر المنظوم، وفي تفضيل امرىء القيس على الجاهليين، والموازنة.

سبب تأليف الكتاب:

تتلمذ الآمدي على يد أبي موسى الحامض خصم الصولي (مناصر أبي تمام)، ومن أسباب تأليف الموازنة الرد على الصولي والانتصار للحامض بعد وفاته، وانتصرت كفة الآمدي موازنةً بين العملين بحكم قدراته الجدلية، والقصور المنهجي الذي ميّز دفاع

المناصرين لأبي تمام، إضافة إلى ذلك محاولة الآمدي – ناقداً – إيضاح موقفه النقدي من شعر المحدثين وشعر الصنعة ممثلاً في أبي تمام، في مقابل شعر الطبع ممثلاً في البحتري[1].

وصف الكتاب:

الموازنة كتاب نقدي منهجي يستند إلى مقدمات نظرية، وهو أول كتاب في النقد العربي القديم يعالج على نحو موضوعي تفصيلي معلل شعر شاعر، مُوازناً بشاعر آخر بالمنهجية ذاتها، وصولاً إلى بيان مواطن المحاسن والمساوىء في الشعرين (الطبع – الصنعة) باستخدام معايير عمود الشعر التي سبق له أن حدّدها بالاستناد إلى طريقة العرب في قول الشعر، كما أن الكتاب محكومة بين متخاصمين، أدار الآمدي الحوار بينهما بحيادية تامّة ظاهرياً، ومنحازة ضمنياً لطريقة/ مذهب البحتري، باعتماد تقنيات ذكية في الحوار تنسحب لمصلحة أصحاب البحتري، لذلك اتهم بالتعصب للبحتري من شعراء ونقادٍ ومؤرخين عدّة، منهم ابن النديم والشريف الرضي، وياقوت الحموي الذي يقول: «جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام، وتزيين مرذول البحتري، ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع عن أبي تمام».

منهج الموازنة:

حاول الآمدي قبل شرح منهجه أن يزيل اللبس أو سوء الفهم الذي يمكن أن ينشأ في أثناء الحديث عن الغاية من تأليف الكتاب. يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، محمود الربداوي، دار الفكر، بيروت، د.ت.

أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، عبده بدوي، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

عبقرية أبي تمام، عبد العزيز سيد الأهل، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.

أبو تمام بين ناقديه قديمها وحديثها، عبد الله الخراب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.

يُفْعل ذلك، فيستهدف لذمّ أحد الفريقين»[1]، ويترك الحكم للقارىء: «فإن كنت — أدام الله سلامتك — ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تأوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة»[2]. لكن طريقة بناء الكتاب، والمنهجية التي اعتمدها، والنصوص التي استشهد بها... وغير ذلك من تقنيات حجاجية تقول ضمنياً إن البحتري أشعر من أبي تمام، من غير أن يصرّح الآمدي بهذا الحكم في الكتاب كله.

ثم يشرح الآمدي منهجه في قوله: «أوازنُ بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم احْكُمْ أنت حينئذٍ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»[3].

يقوم هذا المنهج على الموازنة التفصيلية الدقيقة، ويغطي جميع عناصر اللغة الشعرية، ويعتمد التحليل والاستنتاج، ومداره النصّ الشعري ولا شيء سواه، أي استبعاد شخصية الشاعر وما أثير حولها عند خصوم آخرين، لذلك العمل أقرب إلى التحليل البنيوي للنصوص، وأقرب إلى الموضوعية لأنه لا يطلق الحكم بالشعرية على أي من الشاعرين، ويتركه للقارىء، وفي مسعى لتأكيد صفتي الموضوعية والتحليلية يقول في فاتحة تطبيقات المنهج على شعر الشاعرين:

«وأنا أبتدأ بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوىء البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين

---

(1) الموازنة: 1/5.

(2) المصدر نفسه: 1/5.

(3) المصدر نفسه: 1/6.

قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، أختم به الرسالة»[1].

(1) الموازنة: 1/57.

القضايا النقدية في الموازنة

1- سوق حجج الخصمين:

بدأ الآمدي كتابه بعرض وافٍ لاحتجاج الخصمين، وردود الأنصار والخصوم، انطلاقاً من المنهجية التي اعتمدها، على الرغم من أنّ بعض الباحثين مثل شوقي ضيف يرى أن حجج الخصوم التي أوردها الآمدي هي حججه في الواقع وأجراها على لسانهم، والحق أن ما يدعم هذا الرأي كثير، ولاسيما طريقة تنظيم هذه الحجج، إذ يبدأ بعرض حجج أصحاب أبي تمام، وغالباً ما تأتي قصيرة، ثم يعرض ردود أصحاب البحتري وغالباً ما تأتي مفصّلة وطويلة وحجاجية، ولها مساحة كبيرة من الحرية، هذه التقنية الحجاجية في الرأي وتفنيده تشير بما لا يدع مجالاً للشك إلى تعمّد الآمدي هذا التنظيم، سعياً لإفراغ حجج أصحاب أبي تمام من مضامينها وأسسها، وتفنيدها حجة حجة من أصحاب البحتري الذين ينهون دائماً النقاش فيها.

يعرض الآمدي إحدى عشرة حجة لأصحاب أبي تمام، وأحد عشر رداً من أصحاب البحتري بما يشبه المناظرات المدوّنة التي لا تقوم على الحوار، بقدر ما تقوم على الإلغاء. من ذلك ما يأتي:

1- «قال صاحب أبي تمام: فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره، وهذه فضيلة عُرِيَ عن مثلها البحتري»[1].

يأتي الردّ على هذه الحجة في صفحات عدّة، لا يترك دليلاً نصياً أو عقلياً إلا ويستخدمه، ومن أبرز الردود:

---

(1) الموازنة: 1/13.

- ليس أبو تمام بأولِ في هذا المذهب، ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم واحتذى حذوه وأفرط وأسرف فيه.
- مسلم هو الآخر غير مبتدع لهذا المذهب، ولكنه رأى أنواع البديع في شعر المتقدمين متفرقة، فقصدها وأكثر منها في شعره.
- هذه الأنواع موجودة في كتاب الله عز وجل: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ [مريم: 4]، ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ ﴾ [الإسراء: 24]، ﴿ وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ ﴾ [يس: 37] وهي بجاز في القران ،وموجودة كذلك في الشعر الجاهلي، ويستشهد بأمثلة شعرية كثيرة، كما أنها موجودة في الحديث الشريف: «إنّكم لتكثرون عند الفزع، وتقلّون عند الطمع».
- الاستعانة بأخبار نقدية عدة تؤكد إفساد أبي تمام ومسلم شعريهما بأنواع البديع هذه.
- إفراط أبي تمام في هذا المذهب من أعظم ذنوبه، وحصل للبحتري أنه استخدم الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة وحلاوة الألفاظ وصحّة المعاني، فوقع الإجماع على استحسان شعره، فمن نَفَق على الناس جميعاً أولى بالفضل وأحق بالتقدمة.

2- «قال صاحب أبي تمام: فقد علمتم وسمعتم الرواة وكثيراً من العلماء بالشعر يقولون: جيد أبي تمام لا يتعلق به جيد أمثاله، وإذا كان كلّ جيد دون جيده لم يضره ما يُؤثَر من رديئه»[1].

يأتي الرد هنا منطقياً وفيه شيء من النظر الفلسفي:

- صار جيد أبي تمام موصوفاً لأنه يأتي في تضاعيف الرديء الساقط، فيجيء رائعاً لشدة مباينته ما يليه فيظهر فضله.

(1) الموازنة: 1/54.

- الاستشهاد برأي لأبي هفّان فيه الكثير من الحدّة: إذا طرحت دُرّة في بحرٍ لُجّيّ، فمن الذي يغوص عليها ويخرجها.
- المطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونةً شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً.

ويتدخل الآمدي في هذه المسألة، مخالفاً المنهجية التي وضّحها من قبل، في قوله: «وهذا عندي أنا هو الصحيح».

2- سرقات أبي تمام:

يذكر الآمدي أن أبا تمام كان مولعاً بالشعر، مشغولاً مدة عمره بدراسته، وأنّ له فيه اختيارات مشهورة معروفة، منها الاختيار القبائلي الأكبر، والاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، وآخر لأشعار المقلّين والمغمورين، والحماسة، واختيار المقطعات... وغيرها، ليؤكد وجود السرقات عند أبي تمام، وأن ما عدّه له من سرقات قليل، والذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها.

وضع الآمدي مقياساً عاماً لهذه القضية، وقصر السرقات على «البديع المخترع» الذي يختص به شاعر، أمّا المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية على عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ،فلا سرقة فيها .

يعدّ الآمدي /120/ سرقة لأبي تمام من الشعراء، ويؤيد /31/ سرقة من السرقات التي ذكرها له ابن أبي طاهر، ويخرج من بين السرقات التي ذكرها ابن أبي طاهر /15/ سرقة، لأنها مما يشترك فيه الشعراء من المعاني، ويجري على ألسنتهم.

واستند في ذلك إلى أسس عدة أهمها:

- اشتراك شاعرين في عصر واحد قد يؤدي بهما إلى الاشتراك في بعض المعاني، كما في قول مسلم في وصف الخمر:

قُتِلتْ وعاجلَها المديرُ فلم تُقَدْ ... فإذا بِهِ قد صيّرتْهُ قتيلا

الذي أخذه أبو تمام «فأحسن الأخذ»، فقال:

إذا اليـــدُ نالتهـــا بـــوترٍ تـــوقّرتْ على ضغْنِها ثم استقادتْ من الرِّجْلِ

فإذا كان أخذه — كما يقول الآمدي — من ديك الجن فلا إحسان فيه، لأنه أتى بالمعنى بعينه، قال ديك الجن:

تظـــالُ بأيـــدينا تَتَعْتَـــعُ روحُهـــا وتأخـــذُ مـــن أقـــدامِنا الـــراحُ ثارَهـــا

«وليس علينا أن نقطع على أيهما أخذ من صاحبه لأنهما كانا في عصر واحد»[1].

– السرقة إنّما تكون في المعاني لا في الألفاظ، والتدقيق النقدي عند الآمدي لم يخرج غالباً عن هذا الخيّز:

قال أبو تمام:

نقّلْ فؤادك حيثُ شئتَ من الهوى مـــا الحـــبُّ إلا للحبيـــبِ الأول

أخذه من قول كُثيّر:

إذا وصـــلَتْنا خُلـــةٌ كـــى تُزيلَهـــا أبَيْنـــا وقلنـــا: الحاجبيـــةُ أوّلُ

وذكر محمد بن داود الجرّاح في كتابه أنه أخذ المعنى من قول ابن الطّثريّة إذ يقول:

أتاني هواهـا قبـل أن أعـرفَ الهـوى فصـــادفَ قلبـــاً فارغـــاً فتمكّنـــا

«وهو أجود ما قيل في هذا المعنى لأنه ذكر العلّة»[2].

– المصطلح النقدي الذي يعبّر به الآمدي عن السرقة هو «أخذه» إلا أنه غالباً ما يربط الأخذ بالتحسين أو الإساءة، وعموماً تشير أمثلة الآمدي كلّها إما إلى الأخذ مطلقاً

(1) الموازنة: 61/1.

(2) المصدر نفسه: 69/1.

(السرقة) أو الأخذ مع التحسين (السرقة الممدوحة) أو الأخذ مع التقبيح والإساءة (السرقة المذمومة). من أمثلة الأخذ:

قال قيس بن ذَرِيح:

بليغٌ إذا يشكو إلى غيرِها الهوى ... وإن هو لاقاها فغيرُ بليغ

أخذه الطائي فقال:

لم تنكرين مع الفراق تبلُّدي ... وبراعةُ المشتاق أنْ يتبلّدا

ومن أمثلة الأخذ مع التحسين (الزيادة – الإحسان في اللفظ – العدول به إلى غرض آخر، كشف المعنى – عكس المعنى...):

قال دِعْبل:

وإنّ امرأً أسدى إليّ بشافعٍ ... لَدَيّ يُرَجّي الشكرَ منّي لأحمقُ

شفيعاكَ فاشكرْ في الحوائج إنّهُ ... يصونُك عن مكروهِها وهو خَلقُ

فأخذه أبو تمام «فقال وألطف المعنى وأحسن اللفظ»[1]:

فلقيتُ بين يديكَ حلوَ عطائه ... ولقيتَ بين يديّ مُرَّ سؤالِه

وإذا امرؤٌ أسدى إليك صنيعةً ... من جاهِهِ فكأنّها من مالِهِ

ومثال الأخذ مع الإساءة (قصّر في العبارة – تعسّف اللفظ – قصّر عنه – قبّح فيه صدر البيت...):

قال أبو نواس:

فالخمرُ ياقوتةٌ والكأسُ لؤلؤةٌ ... من كفِّ لؤلؤةٍ ممشوقةِ القدِّ

(1) الموازنة: 70/1.

أخذه أبو تمام فقال وأساء:

أو درّةٌ بيضـــاءُ بكْـــرٌ أُطْبِقَـــتْ حَـــبَلاً علـــى ياقوتـــةٍ حمـــراءِ

«لأن قوله: أطبقت حبلاً كلام مستكره قبيح جداً»[1].

ومن الأمثلة التي نفى فيها الآمدي السرقة – عملاً بالمنهجية التي حدّدها في كتابه – قول أبي تمام:

نظَـرَتْ فالتفـتُّ منهـا إلى أحْـ ـــلَى ســـوادٍ رأيتُـــه في بيـــاضِ

المأخوذ – كما يقول ابن أبي طاهر – من قول كُثيّر:

وعـــن نجـــلاء تـــدمعُ في بيـــاضٍ إذا دَمَعَـــتْ وتنظـــرُ في ســـوادِ

إذ ليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر السواد والبياض، والألفاظ غير محظورة، وأبو تمام يعني بالسواد الحدقة، وبالبياض شَحْمة عينها، أما كثير فيريد بالبياض خدّها، وبالسواد حدقتها، وهذا المعنى غير ذلك[2].

والملحوظ في قضية السرقات عند أبي تمام أن الآمدي أخّر الحديث عن مقاييس مهمة إلى الفصل الذي تحدّث فيه عن سرقات البحتري، وحاول بها الدفاع عن البحتري أمام «ادعاءات» أبي الضياء بشر بن يحيى الكاتب، ولهذا التأخير دلالته التي لا تخفى.

3– أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني:

مقياس الآمدي في هذه القضية هو عمود الشعر (صحّة المعنى – استقامة اللفظ – مشاكلة اللفظ للمعنى)، واستناداً إلى هذين العنصرين عدّ لأبي تمام /45/ خطأ في الألفاظ والمعاني ،تندرج في المآخذ الآتية:

---

(1) الموازنة: 68/1.

(2) المصدر نفسه: 127/1.

- مخالفة الاستعمال اللغوي:

قسَمَ الزمانُ ربوعَها بين الصَّبا وقبولِها ودَبُورِها أثلاثا

و«الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم خلاف ذلك»[1].

- مخالفة طبائع الأشياء والحقائق:

واكتستْ ضُمَّرُ الجيادِ المُذاكي من لباس الهيْجَا دماً وحَميما

في مَكَرٍّ تلوكُها الحربُ فيه وهي مُقْوَرَّةٌ تلوك الشَّكيما

«وهذا معنى قبيح جداً أن جعل الحرب تلوك الخيل... أيضاً ههنا خطأ لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكرّ وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة»[2].

- مخالفة تقاليد الشعراء في الأغراض الشعرية:

سأحْمَدُ نصراً ما حييتُ وإنني لأعلمُ أنْ قد جلّ نصرٌ عن الحمدِ

«وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يُحْمد ولا من استقلّ الحمدَ للممدوح»[3].

- فساد التركيب، وعدم مطابقة اللفظ للمعنى:

يدي لمن شاء رهنٌ لم يذُق جرَعاً من راحتيك درى ما الصابُ والعسلُ

والفساد «لكثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله: يدي لمن شاء رهن، أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصاب والعسل،

(1) الموازنة: 1/158.

(2) المصدر نفسه: 1/243.

(3) المصدر نفسه: 1/207.

ومثل هذا لا يسوّغ، لأنه حذف إن التي تدخل على الشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف مَنْ وهي الاسم الذي صلته لم يذق فاختلّ البيت، وأشكل معناه»[1].

4- قبيح الاستعارات:

يذكر الآمدي /25/ استعارة قبيحة لأبي تمام، بعد أن قدّم لهذه الاستعارات بأنه جاء بها جلباً للإغراب والإبداع، وأن لكل شيء حدّاً إذا تجاوزه المتجاوز سُمّي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنَه وبهاءه. منها:

- لدى ملكٍ مِنْ أيكةِ الجودِ لم يزلْ على كبدِ المعروفِ مِنْ فعْلِهِ بَرْدُ
- تـروح علينـا كـلَّ يـومٍ وتغتـدي خطوبٌ كأن الدهرَ منهنَّ يُصرَعُ

وقد علّق عليها الآمدي – كما سبق – في قوله: «هذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب»[2]، وأخضعها لدراسة فنية، ومنطلقية، مرجعه في ذلك طريقة العرب ومقاييسها في الاستعارة، كما في استعارة أبي تمام:

جـارى إليـه البـينُ وصـلَ خريـدةٍ ماشـتْ إليـه المطـلَ مشـيَ الأكبـدِ

ومؤدى مأخذه على هذه الاستعارة:

- الهاء في إليه راجعة إلى المحب، يريد أن البين ووصل الخريدة تجاريا إليه، فكأنه أراد القول: إن البين حال بينه وبين وصلها واقتطعها عن أن تصله.
- أتى في المصراع الثاني بمثل هذا التخليط، فالهاء راجعة إلى الوصل: أي لما عزمتْ على أن تصله عزمت عزم متثاقل مماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المطل مماشياً لها.

---

(1) الموازنة: 190/1.

(2) المصدر نفسه: 265/1.

- النتيجة: «فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبّروني كيف يُجاري البين وصلها، وكيف تماشي هي مطلها، ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟»[1].

5- قبيح التجنيس:

التجنيس موجود في أشعار الأوائل، ويأتي منه – كما يرى الآمدي – في القصيدة البيت الواحد أو البيتان، أما أبو تمام فاعتمده وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، منه ما هو مستحسن، كقوله:

- **يا ربْعُ لو ربْعُوا على ابنِ هُمُوم**
- **يا بُعْدَ غايةِ دمعِ العينِ إن بَعُدُوا**
- **أرامةٌ كنْت مألف كلّ ريمِ**

ومنه ما هو قبيح، كقوله:

- ذهبتْ بمذهبِهِ السماحةُ فالتوتْ فيه الظنونُ أمَذْهَبٌ أم مُذْهبُ

والنتيجة التي يتوصل إليها الآمدي أن أبا تمام «استفرغ وُسْعهُ في هذا الباب، وجدّ في طلبه، واستكثر منه، وجعله غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقلّ من خطئه»[2].

6- قبيح الطباق:

على شاكلة التجنيس يناقش الآمدي المطابقة في شعر أبي تمام، ويمهّد لها بذكر أمثلة عن الطباقات المستحسنة في طريقة العرب، والتي تجاوز أبو تمام مقياسها القائم على حلاوة اللفظ وصحة المعنى.

وفي الطباق أيضاً حسنٌ كقوله:

قد يُنْعِمُ اللهُ بالبلوى وإن عَظُمتْ ويبتلي اللهُ بعضَ القوم بالنِّعم

---

(1) الموازنة: 280/1.

(2) المصدر نفسه: 287/1.

وقبيح كقوله:

لَعَمري لقد حُرِّرْتَ يومَ لقيتَهُ لو أنّ القضاء وحدَه لم يُبَرَّد

7- سوء النسج وتعقيد النظم ووحشيّ الألفاظ:

يذكر الآمدي مصطلحين من المصطلحات المتعلقة بهذه القضية قبل الدخول في دراستها في شعر أبي تمام، هما: المعاظلة التي تعني: «مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه لبعض»[1]، وحوشي الكلام الذي يعني «اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيراً، فإذا وردَ وردَ مستهجناً»[2].

والأمثلة على ذلك في شعر أبي تمام –كما يقول الآمدي– كثيرة، من ذلك قوله:

خانَ الصفاء أخٌ خانَ الزمانُ أخاً عنهُ فلم يتخوّنْ جسمهُ الكَمَدُ[3]

فأكثر ألفاظ البيت وهي سبع كلمات (خان... عنه) يتشبث بعضها ببعض، والقبح في إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها وهي قوله «خان» و«خان» و«يتخوّن» وقوله: «أخ» و«أخاً»، وإذا تأملنا المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم نجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة، لأنه يريد: خانَ الصفاء أخٌ خان الزمان أخاً من أجله إذ لم يتخوّن جسمه الكمد.

8- حوشي الكلام وما يستكره من الألفاظ:

يرى الآمدي أن أبا تمام كان يتتبع حوشي الكلام ويتطلبه، ويتعمّل لإدخاله في شعره، من ذلك قوله:

قَدْكَ اتَّئِبْ أربيت في الغُلَواءِ

وما زاد هذه الألفاظ هجنة (قدك – اتئب) أنها ابتداء قصيدة.

---

(1) الموازنة: 1/293.

(2) المصدر نفسه: 1/293.

(3) المصدر نفسه: 1/294.

9- كثرة الزّحاف واضطراب الوزن:

يورد الآمدي في هذه القضية /7/ أبيات لأبي تمام، ومثلها في شعره كثير – كما يؤكد الآمدي – ولا نكاد نرى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً، ومردّ ذلك أن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم، كما يرى دِعْبل الخزاعي الذي تبنّى الآمدي رأيه هذا.

ومثال ذلك قوله:

وأنـــتَ بمصْـــرٍ غـــايتي وقـــرابتي بها وبنـو أبيـكَ فيهـا بنُـو أبي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل ووزنه «فعولن مفاعيلن» وعروضه وضربه «مفاعلُنْ» فحذف نون «فعولُن» من الأجزاء الثلاثة الأُول وحذف الياء من «مفاعيلن» التي في المصراع الثاني، وذلك كله يُسمى المقبوض لأنه حذف خامسه.

10- سرقات البحتري:

يدافع الآمدي بداية عن البحتري، بالاعتراض على ابن أبي طاهر الذي أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت، وذلك بالإعلان عن مقاييس وآراء جديدة كان قد أخّرها في أثناء دراسته سرقات أبي تمام، وأهمها:

- أهل العلم لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء.
- السرقات باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر.
- أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس.
- لم يستقص الآمدي باب البحتري ولم يتتبعه، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا ما ادّعاه أصحاب أبي تمام، بل استقصى ما أخذه من أبي تمام خاصة.

- يعدّ الآمدي /28/ سرقة للبحتري من أشعار الشعراء، ولتأكيد موضوعيته يبيّن أنه لو استقصاها كلّها لكانت نحو ما خرّجه من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها، ومنها قوله:

سَقَمٌ دون أعينٍ ذات سُقْمٍ وعَذَابٌ دون الثنايا العِذَابِ

الذي أخذه من قول بشار:

ذات الثنايا العِذاب من دونهنّ عَذَابُ[1]

وقوله:

هل الدهرُ إلا غمرةٌ وانجلاؤها وشيكاً وإلا ضيقةٌ وانفراجُها

الذي أخذه من قول محمد بن وهيب:

هل الدهرُ إلا غمرةٌ ثم تنجلي وشيكاً وإلا ضيقةٌ تتفرّجُ[2]

كما يعدّ له /64/ سرقة من أبي تمام، وهي مما نقله من صحيح ما خرّجه أبو الضياء بشر بن يحيى الكاتب، لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق، من ذلك:

قول البحتري:

ولن تستبين الدهرَ موضعَ نعمةٍ إذا أنت لم تُدْلِلْ عليها بحاسد

وقول أبي تمام:

وإذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ طُويتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ[1]

---

(1) الموازنة: 1/317 318.

(2) المصدر نفسه: 1/316.

وقول البحتري:

اطْلُبــا ثالثــاً ســواي فــإنّي رابــعُ العيسِ والــدّجى والبيــدِ

وقول أبي تمام:

البيدُ والعيسُ والليالُ التّمامُ معاً ثلاثــةٌ أبــداً يُقْــرَنّ في قَــرنِ

أما السرقات التي استبعدها الآمدي – وكان أبو الضياء قد أثبتها – فقد جاء استبعادها استناداً إلى معايير عدة:

1- لأنها من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، ويذكر في ذلك /20/ مثالاً، منها قول أبي تمام:

وفي شــرفِ الحــديثِ دليــلُ صــدقٍ لِمُخْتَــبِرٍ علــى شــرفِ القــدمِ

وقول البحتري:

علــــى أنّــــا نُوَكّــــلُ بــــالأداني وتُخبِرُنا الفروعُ عن الأصولِ[2]

«وهذا معنى شائع في الكلام، مشهور كثير على الأفواه أن يقولوا: إن العروق عليها ينبت الشجر، ومن أشبه أباه فما ظلم... ومثل هذا لا يكون مأخوذاً مستعاراً».

2- لأن المعنيين مختلفان ليس بينهما اتفاق ولا تناسب، ويذكر في ذلك /7/ أمثلة منها قول أبي تمام:

وربّ يــومٍ كأيــامٍ تركــتُ بــه متنَ القناةِ ومتنَ القِرْنِ مُنْقَصِفا

---

(1) الموازنة: 1/324 325.

(2) المصدر نفسه: 1/354.

وقول البحتري:

في مَعْـرَكٍ ضَـنْكٍ تَخـالُ بـه القَنَـا بـين الضـلوع إذا انثنـينَ ضُـلوعا[1]

وليس بين المعنيين اتفاق إلا في أن الشاعرين وصفا حال الطعن بالقنا كيف يقع، فـذكر ذلـك أن ممدوحـه يقصـف مـتن القـرن ومـتن القنـاة، وشـبه هـذا انطـواء الرمـاح وانعوجاجهـا – إذا وقعـت بضـلوع القـوم – باعوجـاج ضـلوعهم، وهـذا مـن التشـبيهات الظريفة العجيبة.

3- لأن الاتفاق في الألفاظ، والألفاظ ليست بمحظورة على أحد، ويذكر في ذلك /14/ مثالاً، منها:

قول أبي تمام:

لـــولا مُراقبـــةٌ فـــيكمْ لَغَـــادرَكُمْ فريسـةَ المـُرْهَفَيْنِ السـيفِ والقلـمِ

وقول البحتري:

زِنْـــتَ الخلافـــةَ إشْـــرافاً وحيطـــةً وذُدْتَ عن حقِّها بالسيفِ والقلمِ[2]

والتساؤل الذي يطرحه الآمدي: ألم يكن للبحتري أن يهتدي إلى الجمع بين السيف والقلم لو لم يجمعهما له أبو تمام؟!.

11- أخطاء البحتري في المعاني:

الأمثلة التي يوردها الآمدي في هذه القضية قليلة (8 أخطاء)، كقوله:

قِفِ العيس قد أدنى خُطاها كلالُها وسَلْ دارَ سُعْدى إن شفاكَ سؤالُها[3]

وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال: «قد أدنى خطاها كلالها» أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرّض لأن يشفيه

(1) الموازنة: 1/362.

(2) المصدر نفسه: 1/366.

(3) المصدر نفسه: 1/378.

سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي، والجيد قول عنترة، الذي احتاط بأن شبّه ناقته بالقَصْر، فقال:

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها فدَنٌ لأقضي حاجة المتلوّم

في المقابل أخرج الآمدي ما عيب به البحتري وليس بعيب، وأورد في ذلك /17/ مثالاً، في المعاني، والألفاظ، والتعقيد، والتجنيس... واستخدم في ذلك أدلّة منطقية ولغوية وشعرية ليسوّغ دفاعه، من ذلك قول البحتري:

وفواقعٌ مثلَ الدموعِ تَرَدَّدتْ في صحنِ خدِّ الكاعبِ الحسناءِ[1]

ويتمثل دفاع الآمدي فيما يأتي:

- قالوا: الدموع لا تتردد في الخد كما يتردد الحباب في الكأس، وإنما الدمع يجري ويتتابع، والمعنى صحيح ولا عيب فيه، لأن التردد قد يكون الجولان وقد يكون التتابع والتواتر.
- الدمع يحسن أن يقال: قد تتابعت دموعه على خده وترددت، وإن كانت كل دمعة غير الأخرى، والحباب وإن جال في القدح دائراً فيه، فإنه ربما جرى فيه على جهة واحدة، كما يجري الدمع على جهة واحدة.
- هذا من أحسن التشبيه وأليقه، لأن الخمر قد يكون منها ما هو أحمر إلى التورد الخفيف كحمرة الخد، وخاصة إذا أُرقت بالماء، كما قال الشاعر:

كُميتٌ إذا فُضَّت أوفى الكأس وردةً لها في عظام الشاربين دبيبُ

فمن أليق التشبيهات الجمع بين الحباب والمدمع، لأن الدمع قد يقف في الخدّ كوقوف الحباب في صحن الكأس.

---

(1) الموازنة: 401/1.

12- اضطراب الأوزان:

اضطراب الأوزان ظاهرة مشتركة بين أبي تمام والبحتري، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، وفي شعر البحتري قليل، والقلة والكثرة معيار ضمني في التمييز بين المطبوع والمصنوع، من ذلك قول البحتري:

حالَتْنا عن حاجةٍ ممنوعٍ مُبْتَغاها وحاجةٍ مَمْطُولهْ[1]

إذ إن هذا من العروض هو البيت الأول من الخفيف، وكان يجب أن تكون عروض البيت – وهي مفعولن الأولى – فاعلاتن، ولا يجوز فيها «مفعولن» بل لو كان البيت مُصرَّعاً لجاز في عروضه «مفعولن» كما جاز في ضربه – وهي القافية – وذلك قوله «ممطولة». وأمّا جعله «مفاعلن» في موضع «مستفعلن» الثانية في البيت، فذلك جائز من الزحاف، وقد غيّر قوم هذه اللفظة في البيت – وهي ممنوع – فقالوا: «بممنوع مبتغاها»، أي حالَتنا عن حاجة منع مبتغاها من عائق أو والٍ عليها، ويكون «مبتغاها» في موضع نصب بممنوع، وهو وجه محتمل.

13- فضل أبي تمام:

لا شك في أن في شعر أبي تمام محاسن لا تخفى، يوجزها الآمدي فيما يأتي:

- أهل النَّصَفة من أصحاب البحتري لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني، ودقيقها والإغراب والإبداع فيها، والاستنباط لها، ويقولون إنه وإن احتلَّ في بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل.
- اهتمام أبي تمام بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة.

---

(1) الموازنة: 1/409.

- سلّموا له بالشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبَتهم، وهو لطيف المعاني.

14- فضل البحتري:

أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري – كما يرى الآمدي – عن حلو اللفظ وجودة الرّصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذاً، وأسلم طريقاً من أبي تمام، أما عند الآمدي ففيما تقدم كفاية في فضل البحتري الذي يسلك طريقة العرب في إدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المبحث الثالث

الحركة النقدية حول شعر المتنبي

«الوساطة بين المتنبي وخصومه أنموذجاً»

أثار شعر المتنبي (ت354هـ) حركة نقدية واسعة في النقد العربي القديم[1]، ونشأت خصومه حول شخصه أكثر منها حول شعره، وهي خصومة ليست بين أنصار قدماء وأنصار محدثين، لأن شعر المتنبي لم يندرج تماماً تحت واحد من هذين المذهبين، لذلك لم يلحقه معاصروه بالقدماء كما لم يلحقوه بالمحدثين، وليس من المبالغة القول: إن شعر المتنبي يمثل نمطاً أسلوبياً، ومذهباً متفرداً، من الصعب تصنيفه فيما شاع في الشعر العربي من مذاهب وأساليب. يصوّر القاضي الجرجاني طرفي الخصومة، وهما فئتان: «من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطّ في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبهُ إذا ذُكِرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حُكيت بالتفخيم، ويُعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالرزاية والتقصير، ويتناول من يَنْقصُهُ بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر على بيت مختلّ النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلة بوّأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبّع سقطاته، وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه»[2].

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، محمد عبد الرحمن شعيب، دار المعارف، القاهرة، 1964.

المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987.

المتنبي، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، 1976.

المتنبي، زكي المحاسني، دار المعارف، القاهرة، 1961.

البديع في شعر المتنبي، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996.

(2) الوساطة: 3.

ولعلّ الموجّه الرئيس للخصومة كان ذيوع صيت المتنبي، وإهماله الشعراء، واتصاله بسيف الدولة، وتكوّن فئتين من المتلقين: فئة حاسدة جهدت في بيان مساوىء شعره ، والوقوف على عيوبه، في مقابل فئة معجبة اكتفت في الغالب بالاطمئنان إلى شعريته، كما هي حال أنصار أبي تمام، ولم تدخل في مواجهة نقدية للردّ على الخصوم، باستثناء ابن جني شارح ديوان المتنبي، الذي تضمّن شرحه دفاعاً عن المتنبي، ومحاولة لتصحيح ما أثير عن إساءة للدين في شعره، وردّاً لتهمة السرقة، وفهماً مختلفاً لخلفية مدائحه لكافور... فكان بذلك عامل إثارة إضافياً للخصوم.

عموماً، منذ منتصف القرن الرابع الهجري هدأت الخصومة بين أنصار القديم وأنصار المحدث، وبدأ الذوق العام يميل إلى الشعر المحدث، وكان المتنبي في هذا الظرف الحضاري مصدر حيرة للذوق والنقد معاً، فهو يجمع بين القديم والمحدث، وفي شعره جزالة وقوة بيان على غير ما هو معهود عند القدماء، وتجديد فيه الكثير مما عند أبي تمام، إضافة إلى ذلك صدم الذوق مرتين: مرة بشخصه وجرأته في مخاطبة الممدوحين والتعالي على المحظورات ورثاء النساء، ومرة أخرى بأسلوبه الشعري ومذهبه الذي يجمع بين أصالة البداوة، وحداثة الحضارة، بالتوازي مع قصور الأدوات النقدية، آنذاك، عن التعامل بموضوعية نقدية مع هذه الظاهرة، فلم يتجاوز النقد، قبل وساطة الجرجاني، حدود الحديث عن سرقاته، ومساوئه، وتفسير معاني شعره...

أهم المؤلفات النقدية القديمة في شعر المتنبي:

1- الكشف عن مساوىء شعر المتنبي للصاحب بن عباد (ت385هـ):

وضع الصاحب كتابه رداً على إهانة المتنبي له، وترفعه عن مدحه حين راسله بذلك، وترفعه كذلك عن مدح الوزير المهلبي صديق الصاحب، والكتاب أشبه بالخواطر، ولا يقوم على منهجية نقدية محددة، ويبدأ بمقدمة يؤكد فيها «موضوعيته»، وينتقل مباشرة إلى الحديث عن سرقات المتنبي، وللصاحب موقف طريف من هذه القضية، ملخصه أن

السرقة ليست عيباً، ولكن العيب هو في نكران السرقة والمسروق (كما يفعل المتنبي في رأيه)، وآية ذلك الخبر الذي يستشهد به الصاحب، وفحواه أن المتنبي سُئل عن البحتري وغيره من المحدثين، فقال لا أعرفهم ولم أسمع بهم[1].

أهم المساوىء في كتاب الصاحب:

أ- المطالع القبيحة:

أراع كـذا كـلّ الأنـام همـامُ وسحّ لـه رسل الملوك غمـامُ

«من افتتاحاته التي تفتح طريق الكرب، وتغلق أبواب الروح عن القلب».

ب- الصورة:

في الخدّ أن عزم الخليطُ رحيلا مطـرٌ تزيـدُ بـه الخـدودَ مُحُـولا

«من استرسالاته إلى الاستعارة التي لا يرضاها عاقل، ولا يلتفت إليها فاضل... فالخول في الخدود من البديع المردود».

ج- الألفاظ الغريبة:

أيفطمـهُ التـوراب قبـل فطامـه ويأكلُـهُ قبـل البلـوغ إلى الأكـل

«وما أدري كيف عشق التوراب، حتى جعله عوذة شعره، وليس ذلك سائغاً لمثله، وهو وليد قرية، ومعلّم صبية»، يقصد بالتوراب التراب، والبيت في رثاء ابن لسيف الدولة مات صغيراً.

د- مخالفة الذوق العام:

إني علـى شَـغَفي بمـا في خُمُرهـا لأعِـفُّ عمّـا في سـراويلاتها

---

(1) الكشف عن مساوىء شعر المتنبي: 42.

«وكثير من العهر أحسن من عفاف هذا الشاعر».

هـ- تفاوت الطبع:

بليتُ بلى الأطلال إن لم أقفْ بها وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في الترب خاتمُهْ

«جمع الإحسان والإساءة في بيت واحد» يقصد الإحسان في الشطر الأول والإساءة في الشطر الثاني، وهذا «من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء، وولدان المكتب الأدباء».

إذن، الكتاب يغلب عليه النقد الجزئي (نقد البيت)، ويحصي أبياتاً محددة في شعر المتنبي لا يجادل أحد في المآخذ التي أُخذت عليها، لكن ما يؤخذ على الكتاب لغته الساخرة التي تطال شخص المتنبي قبل شعره.

2- الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، الحاتمي (ت388هـ):

تعدّ الرسالة المرجع الرئيس لمعظم الدراسات النقدية في شعر المتنبي، وجاءت كذلك ردّاً على ترفّع المتنبي عن مدح الوزير المهلبي، فكان أن أغرى الأخير النقاد والشعراء والأدباء بانتقاده.

في الرسالة نزعة النقاد وتحامل يصرّح بها الحاتمي: «متتبعاً عواره، ومقلساً أظفاره، ومذيعاً أسراره، وناشراً مطاويه»[1]، وقد أضفى الحاتمي شيئاً من المصداقية على عمله عندما صرّح أنه التقى المتنبي أربع مرات وناقشه وحاوره في شعره.

الكتاب يعالج قضية أساسية هي سرقات المتنبي، واستند بحثه فيها إلى قاعدتين:

1- عدم انفراد المتنبي بأي معنى مخترع.

2- ما يُظنُّ أنه جديد لديه إنما هو مسروق من غيره.

---

(1) الرسالة الموضحة: المقدمة.

وفي الكتاب مناقشات منطقية، وردود على حجج متقدمة، منها حجة المتنبي: «ما نعيته عليَّ من السرق فما يدريك أني اعتمدته، وكلام العرب أخذٌ بعضه برقاب بعض، وآخذٌ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة، وللمتأخر تارة أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة».

هذه المناقشات منطلقٌ للحاتمي في تأصيل مفهوم التأثر والاحتذاء نظرياً، فيحدد للمحتذي مبادىء أساسية:

«ومن سبيل المحتذي أن يأخذ المعنى دون اللفظ، ثم أن يطويه إن كان مكشوفاً، ويكشفه إن كان مستوراً، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له حتى يكون بالأسماع عبقاً، وبالقلوب علقاً».

مثال ذلك قول الأعشى:

وذَرَنَا وقَوْماً إن هُمُ عمدوا لنا أبا ثابتٍ واجلسْ فإنّك ناعمُ

الذي أخذه الحطيئة، فأحسن العبارة عنه، واستوفى المعنى فيه، فصار أحقّ به من المخترع له، فقال:

دعِ المكارم لا ترحلْ لبُغيتها واقعدْ فإنّكَ أنت الطاعمُ الكاسي

أما قول طرفة:

فإنْ كنتُ مأكولاً فكنْ أنتَ آكلي فبعضُ منايا القومِ أشرفُ من بعضِ

وقد أخذه عبد الله بن الحجاج الثعلبي فقال:

فإن كنتُ مأكولاً فكن أنت آكلي وإن كنتُ مذبوحاً فكنْ أنتَ تذبحُ

و«أساء كل الإساءة، وأبدلنا من ذلك المثل السائر، واللفظ الصحيح بما برهن على كلال حَدّه، وشُحّ زَنْده».

بعد هذا التأسيس ينتقل إلى سرقات المتنبي الذي هو في نظره دائم السرق، ويورد حالات كثيرة لسرقاته، مثل سرقة اللفظ والمعنى مع تغيير الوزن:

فـإنّ الجـرح ينفـر بعـد حـينٍ إذا كـان البنـاءُ علـى فسـادِ

سرقه من البحتري:

إذا مـا الجـرحُ رُمّ علـى فسـادٍ تبـيّن فيـه تفـريطُ الطبيـبِ

ناقش أيضاً تشبيهات المتنبي القبيحة، واستعاراته البعيدة، وأخطائه في القافية... كما أشار إلى عدم تناسب أبيات القصيدة الواحدة... وأطلق على شعر المتنبي الكثير من الأحكام الذوقية الانفعالية (أسوأ عبارة – كلام هجين – غثاث نظم متهافت – ركاكة لفظ...) على الرغم من اعترافه ببعض الفضل للمتنبي، ولاسيما في المعاني الفلسفية ذات الإيجاز والبلاغة.

3- المنصف للسارق والمسروق منه، لابن وكيع التنّيسي (ت393هـ):

يشبه الكتاب في جميع وجوهه رسالة الصاحب، وهو كتاب ذاتي دافعه كما يقول صاحبه الإفراط في مدح المتنبي وتقديمه، والإسراف في ذلك: «إن القوم لم يصفوا من أبي الطيب إلا فاضلاً، ولم يشهروا بالتقريظ منه حاملاً، بل فضّلوا شاعراً مجيداً، وبليغاً سديداً، ليس شعره بالصعب المتكلّف، ولا اللين المستضعف، بل هو بين الرقّة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة، كثير الفصول، قليل الفضول، لكنه بعد هذا لا يستحقّ التقدم على من هو أقدم منه عصراً، وأحسن شعراً كأبي تمام والبحتري وأشباههما»[1]، ويرجع ميل الناس إليه لحداثته، وحبهم لما هو جديد، ويناقش سرقات المتنبي بعد تمهيد طويل في السرقات عند القدماء والمحدثين، ويخرج أحياناً من السرقات إلى عدد من القضايا الفنية: التشبيه، والاستعارة، واللفظ... .

توسّع التنّيسي في أخذ المتنبي من الطائيين، وأنكر عليه إغرابه وتعقيد مجازه، كما أن له رأياً في مسألة الشعر والدين، إذ يميل إلى ضرورة احترام الدين في الشعر، لكنه يأخذ

---

(1) المنصف: 1/99.

على المتنبي عدم شربه الخمر، لأنها – كما يرى – دافع إلى الشعرية بما تحدثه من سرور وسماحة وشجاعة وأريحية.

4– الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي (ت433هـ):

عمل شبيه بعمل الحاتمي، وفيه تحامل وتحنّ واضحان على المتنبي، وأحكام نقدية انفعالية مثل: «يغير وينهب ويغرفُ ولا يتعب»، و«هذان البيتان يناديان في البوادي ويستغيثان»، ويرى أن إعجاب الناس بالمتنبي مردّه إلى الهوى وليس إلى النظر في محاسنه، وللعميدي رأي في شعر المتنبي عامة، وموقعه بين الشعراء: «ولا أرى أن أجعله وأبا تمام الذي كان ربّ المعاني ومسلم بن الوليد وأشباههما في طبقة، ولا ألحقه في عذوبة الألفاظ وسهولتها، ورشاقة المعرض، ومجانبة التصنع والتكلّف بالبحتري، ولا أقيسه بامتداد النَّفس وعلم اللغة، والاقتدار على ضروب الكلام، وتصوّر المعاني العجيبة، والتشبيهات الغريبة والحكم البارعة، والآداب الواسعة بابن الرومي»[1].

5– يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، للثعالبي (ت429هـ):

خصص الثعالبي فصلاً للمتنبي في اليتيمة اعتمد فيه ما جاء عند الصاحب والقاضي الجرجاني وغلب على عمله العرض والتصنيف.

يتبنّى الثعالبي في كتابه مقولة «أيُّ الرجال الكاملُ»، فالكامل عنده «من عُدّت سقطاته، والسعيد من حُسبت هفواته، وما زالت الأملاك تُمحى وتُمدح»[2]، وميزان بحثه في شعر المتنبي هو ذكر «محاسنه ومقابحه، وما يُرتضى وما يُستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه، وتفصيل الكلام في نقد شعره، والتنبيه على عيونه، وعيوبه، والإشارة إلى غرره وعرره، وترتيب المختار من قلائده وبدائعه»[3]، وتأسيساً على هذا المبدأ حدّد الثعالبي أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت شعر المتنبي، ومنها:

---

(1) الإبانة: 24.

(2) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي: 140/1.

(3) المصدر نفسه: 140/1.

- تفضيل البعض على الكل.
- أخذه الكثير من ابن المعتز.
- تكرار معانيه في شعره.
- حسن المطالع.
- حسن التخلص والخروج.
- التفاوت في شعره (يجمع بين الدرّة والأجرّة).
- تعقيد المعاني.
- استعمال ألفاظ الغزل والحبّ في أوصاف المجد والحرب.
- المبالغة.
- مدح الممدوح بألفاظ الحبّ، مثل:

أغـارُ علـى الزجاجـةِ وهـيَ بِكـري على شفةِ الأميرِ أبي الحُسينِ

- خروجه إلى طريق الفلسفة.
- افتضاض أبكار المعاني في المراثي والتعازي.
- الخروج بالاستعارة عن حدّها.
- إساءة الأدب بالأدب، كقوله:

خفِ اللهَ واسترْ ذا الجمالِ ببُرقعِ فإن لُحْتَ حاضتْ في الخدورِ العواتقُ

«فلما أُنكِرت عليه «حاضت» غيّره فجعله «ذابت»، وذكر البول والحيض مما لا يحسن وقوعه في مخاطبة الملوك والرؤساء».

- مخاطبة الممدوح من الملوك مخاطبة الصديق، «وهو مذهب تفرّد به، واستكثر من سلوكه اقتداراً منه، وتبحّراً في الألفاظ والمعاني، ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء، وتدريجاً لها إلى مماثلة الملوك».
- ضعف العقيدة ورقّة الدين. (يلتقي الثعالبي مع الجرجاني في فصل العقيدة عن الشعر، لكن للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلاً، ونظماً ونثراً).

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

– الوساطة بين المتنبي وخصومه –

صاحب الكتاب الجرجاني: علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، فقيه وأديب وشاعر، ولد بجرجان، وولي القضاء في الري للصاحب بن عباد، توفي بنيسابور سنة 392هـ، له الوساطة، وكتب مفقودة مثل: تفسير القرآن، وتهذيب التاريخ، وديوان شعر، ومجموع رسائل.

ألّف الكتاب كما يقول الثعالبي رداً على كتاب الصاحب بن عباد، بهدف التوسط بين أصحاب المتنبي وخصومه.

منهج الوساطة:

اعتمد الجرجاني «المقايسة» منهجاً في دراسة شعر المتنبي، وتعني «النظر إلى شعر شاعر من خلال شاعر آخر، أو شعر آخرين»[1].

وتعني أيضاً قياس الأشباه والنظائر، أو تقدير الشيء على مثاله. وبإسقاط ذلك على شعر المتنبي تكون المقايسة طرح قضية ما في شعر المتنبي، والبحث عن نظير لها في الشعر العربي السابق كلّه، ويُصار إلى تثبيت هذه القضية أو نفيها استناداً إلى إثبات القضية أو نفيها في الشعر السابق على المتنبي، وقد بنى الجرجاني الوساطة كلها على هذا المنهج سوى ما ورد في باب «ما عاب العلماء على أبي الطيب».

ومنهج المقايسة مطوّر عن منهج الموازنة، لأنه لا يجعل مادة بحثه شعر شاعرين، وإنما شعر شاعر واحد، مقيساً بمجموعة شعراء قدماء ومحدثين ومطبوعين وأصحاب صنعة... وهو منهج يبحث في شعرية المتنبي، لا في تفضيله على شاعر آخر، ويحلّل ويبحث استناداً إلى مقدمات نظرية دقيقة، وليس تطبيقاً صرفاً كما فعل الآمدي.

---

(1) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 397.

يقول الجرجاني في شرح منهج المقايسة:

«ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ، وإنما نقول: إنه عيب مشترك، وذنب مُقتسم، فإن احتُمِل فللكل، وإن رُدّ فعلى الجميع، وإنما حظّ أبي الطيب فيه حظّ واحد من عرض الشعراء، وموقعه منه موقع رجل من المحدثين»[1].

إنّ مقاربة الجرجاني لعمود الشعر، وعلميّة الشعر التي سبق أن تحدث عنها، ومنهج المقايسة، تشكل مجتمعة المقاييس العامة للنظر في شعر المتنبي بهدف إنصافه، ووضعه في مكانه الحقيقي في الشعرية العربية.

وصف الكتاب:

يشمل الكتاب قضايا نقدية عامة لا تتعلق بشعر المتنبي ظاهرياً، وإن كانت نتائجها هي المقدمات التي وضعها الجرجاني للدخول في دراسة شعر المتنبي بعد استيفاء هذه القضايا في الشعر العربي السابق، فيناقش في القسم الأول من الكتاب على سبيل المثال: أغاليط الشعراء، وتعريف الشعر، والقدماء والمحدثين، واختلاف الشعر باختلاف الطبائع، ومظاهر البديع في الشعر، وفساد العقيدة في الشعر... .

وفي القسم الآخر من الكتاب يبحث في شعر المتنبي خاصة، والظواهر الأسلوبية في شعره، من حيث المحاسن والمساوئ، مثل: كثرة استخدامه لاسم الإشارة، والمستكره من تخلصه، وحسن ابتداءاته، والتعقيد في شعره، وفلسفته في شعره... ويتوسع كثيراً في مبحث السرقات عنده، أي إن الكتاب مصدر جامع لمحاسن المتنبي وعيوبه، وحشد لأهم الآراء المكتملة في شعره، وفيه دفاع هادئ عن شعر المتنبي، ومناقشة علمية لما عِيب به، تتعاطف ضمنياً مع الشعر المحدث، وفي الوقت ذاته تحتضن القديم ممثلاً في البحتري وجرير

---

(1) الوساطة: 428.

وغيرهما... ويتوسّل في ذلك كله بثلاثة مناهج بحثية هي التاريخي والنفسي والفني، وفي إطارها تُقدّم قضايا كتاب الوساطة النقدية.

القضايا النقدية في الوساطة:

1- الأخطاء في الشعر:

يرى الجرجاني أن الخطأ في الشعر عام لا يختص به شعراء عصر معين، حتى شعراء العصر الجاهلي: «دونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أنّ أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدّم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجّة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية»[1].

هذا الواقع لا ينفيه – في رأي الجرجاني – تكلّف النحويين في الاحتجاج لهم، لشدة تعظيمهم للمتقدم، فراموا في ذلك المرامي البعيدة، ومن أمثلة ذلك:

قول امرئ القيس:

وأركـــبُ في الـــرّوع خيفانـــةً كسَـا وجهَهَـا شَـعَرٌ مُنتشِـرُ

وهذا عيب في الخيل، لأن الناصية إذا غطّت الوجه لم يكن الفرس كريماً.

- وقول زهير:

يخرُجن من شرَبات ماؤها طَحِلٌ على الجذوع يخفن الغمّ والغرقا

والضفادع لا تخاف شيئاً من ذلك.

- وقول أبي ذؤيب في الدرّة:

فجـاءَ بهـا مـا شـئت مـن لَطَمِيّـةٍ يـدورُ الفـراتُ حولَهـا ويموجُ

والفرات هو العذب، والدرّ لا يوجد إلا في الملح.

---

(1) الوساطة: 4.

مؤدى موقف الجرجاني في هذه القضية أنّ هذا الحكم في الشعراء عام، والعودة إلى القدماء في الأخطاء ليس معناه الغضّ منهم، ومدح المحدث لا يعني التقليل من قيمة المتقدم، والخطأ في الشعر «المتقدم يضرب فيه بسهم المتأخر، والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي»[1].

2- القديم والمحدث:

لم يفرّق القاضي الجرجاني بين القديم والمحدث ذلك التفريق الحادّ، وآثر معالجة الشعر من باب الشعرية، فالشعر علم كما قال، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المُحسن المبرّز. يقول: «ولستُ أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر»[2]، ويأخذ على حفّاظ اللغة موقفهم غير المسوّغ من الشعر المحدث، وتتبعهم عيوبه، على الرغم مما فيه من محاسن لا تخفى، «فإن أحدهم يُنشدُ البيت فيستحسنه ويستجيده، ويَعْجَبُ منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه كذّب نفسه ونقض قوله»[3].

وفي إطار هذه القضية نبّه الجرجاني على اختلاف الشعر باختلاف الطبائع، كما نبّه على أثر التحضّر في الشعر، فمع الانتقال من البداوة إلى الحضارة رقّ شعر الشعراء «وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيُظنُّ ضعفاً، فإذا أُفرِد عاد ذلك اللين صفاء ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقةً ولطفاً»[4]، فإذا ما أراد الشاعر المحدث الخروج من هذا الوضع الحضاري

---

(1) الوساطة: 15.

(2) المصدر نفسه: 16.

(3) المصدر نفسه: 50.

(4) المصدر نفسه: 19.

والاقتداء بالقدماء «لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلّف وأتم تصنّع... وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي نجدهُ في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبُح في غير موضع من شعره»[1]، والشاعر المحدث في علاقته بالقديم مطالب بالتوسّط بين الطبع والصنعة، وبإجراء الأسلوب على النمط الأوسط، أي «ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحطّ عن البدوي الوحشي»[2].

ومعيار التفريق بين المطبوع والمصنوع – في رأي الجرجاني – شعر البحتري الذي يمكّن قارئه من معرفة فضل ما بين السَمْح المنقاد والعصيّ المستكره، كقوله:

أُلامُ على هـواكِ وليس عـدلاً ... إذا أحببـتُ مثلَـاكِ أن أُلامـا

أعيـدي فيَّ نظـرةَ مسـتثيبٍ ... تـوخّى الأجـر أو كَـرِه الأثامـا

تَـرَيْ كبـداً محرّقـةً وعينـاً ... مؤرّقـةً وقلبـاً مسـتهاما

تنـاءت دارُ علـوةَ بعـد قـربٍ ... فهـل رَكْـبٌ يبلّغُهـا السّـلاما

وجـدَّد طيفُهـا عتبـاً علينـا ... فمـا يعتادُنـا إلا لِمامـا

وزُرْتَ ليلـةً قـد بـتُّ أُسـقى ... بعينيهـا وكفّيهـا المُـدامـا

قطعنـا الليـلَ لثمـاً واعتناقـاً ... وأفنينـاهُ ضـمّاً والتزامـا

والحَكَم في ذلك المتلقي: «هل تجدُ معنى متبذلاً، ولفظاً مشتهراً مستعملاً، وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّد ما

---

(1) الوساطة: 19.

(2) المصدر نفسه: 24.

يتداخلك من الارتياح، ويستخفّكَ من الطرب إذا سمعته، وتذكّر صبوة إن كانت لك تراها ممثّلة لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك»[1].

فإن قال قائل هذا نسيب، والنفس تطرب له، والقلب يعلق به، يستشهد الجرجاني بأبيات من غرض آخر هو المديح، وهي قوله:

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إنْ وجدنا لفتح ضَريبا

هو المرءُ أبدتْ له الحادثا ... تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

تنقّلُ في خُلُقيْ سؤددٍ ... سماحاً مُرَجّى وبأساً مَهيبا

فكالسيفِ إن جئتهُ صارخاً ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

والإحالة إلى البحتري لأنه «أقرب بنا عهداً ونحن به أشدُّ أُنْساً، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا، وإنما تألفُ النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها»[2].

على هذا النحو قارب الجرجاني البديع في الشعر، وميّز بين بديع القدماء وبديع المحدثين: «فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحُسْن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[3]، كما في بعض استعارات أبي تمام، ومنها:

باشرتُ أسبابَ الغنى بمدائحٍ ... ضَرَبَتْ بأبوابِ الملوكِ طُبُولا

إذ إن هذه الاستعارة «ممّا يُصدىء القلب ويُعْميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة»[4].

---

(1) الوساطة: 27.

(2) المصدر نفسه: 29.

(3) المصدر نفسه: 34.

(4) المصدر نفسه: 41.

3- الشعر والدين:

فصل الجرجاني بين الشعر والدين، وغلّب الخصائص الفنية في الشعر على المضامين الأخلاقية، ويظهر هذا الموقف في تعليقاته على أبيات المتنبي التي فُسّرت إساءةً للدين أو ضعفاً في الدين، وكانت سبباً للغضّ من شعره كله، ومنها قوله:

1- يترشّفْن من فمي رشفاتٍ هنّ فيه أحلى من التوحيدِ

وقوله:

2- وأبصرُ آياتِ التّهامي أنه أبوكم وإحدى ما لكُمْ من مناقبِ

وقوله:

3- وليس بعدَ المماتِ منقلبٌ وإنّما الموتُ بيضةُ العُقْرِ

يقول الجرجاني: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بُكماً خُرْساً وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[1].

ولعلّ في إمكانات اللغة التفسيرية والتأويلية وجوهاً في المعاني تخفف من حدّة التفسيرات المباشرة في هذه الأبيات وغيرها: «باب التأويل يتسع، ومذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق»[2]، على الرغم من أن بعض الأبيات لا تحتمل التأويل كما يقول ابن جنّي، معلقاً على البيت الثاني: «هو في الجملة شنيع الظاهر، قد كان يُتعسّف في

---

(1) الوساطة: 64.

(2) المصدر نفسه: 62.

الاحتجاج له والاعتذار منه، بما لست أراه مقنعاً، ومع هذا فليست الآراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر ورداءته».

وموقف الجرجاني هذا ينسجم وآراء نقدية عدّة، كما عند الصولي وقدامة بن جعفر والآمدي، والعميدي الذي لم يتعرّض لهذه القضية في شعر المتنبي ولم يعدها مأخذاً عليه.

4- السرقات الشعرية:

تشغل قضية السرقات الحيّز الأكبر في الوساطة نظراً إلى أن أكثر ما ألفه النقاد السابقون كان في سرقات المتنبي، وإلى أن هذه القضية إشكالية، وتتطلب من الناقد المنهجي تدقيقاً نقدياً مؤسساً على الحيادية والموضوعية.

ويتميز عمل الجرجاني في هذه القضية بشموليته إذ تضمن جانباً نظرياً، وآخر تطبيقياً من جهة، ومقدمات كثيرة تخصّ الناقد المؤهل للبحث في هذه القضية الإشكالية من جهة أخرى.

يرى الجرجاني بداية أن السرقات بابٌ «لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز»[1] وبتفصيل أكبر: «لست تعدّ من جهابذة الكلام، ونقّاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السَّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفْرق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدىء فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصحّ أن يُقال فيها: هي لفلان دون فلان»[2].

---

(1) الوساطة: 183.

(2) المصدر نفسه: 183.

غير أن تنظيراً من هذا القبيل لا يكفي إن لم يبين الناقد مفهومه للمعاني التي تشكل مادة السرقة الكبرى، لذا انتقل الجرجاني في مستوى ثانٍ من البحث إلى التفصيل في المعاني وأنواعها، ويرى أن هناك معاني عامة أو مشتركة أو متداولة كتشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والشجاع الماضي بالسيف والنار... وهذه معانٍ متقررة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها جميع الناس، بما فيهم الشعراء، والسرقة فيها منتفية والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع، وهناك معانٍ يصحّ فيها الاختراع والابتداع، منها مستفيض متداول ومتناقل لا يعدّ مسروقاً، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوله للذي سبق إليه، كتشبيه الطلل المُحيل بالخطّ الدارس، والظُّعُن المتحمّلة بالنخل، ومنها ما سبق المتقدم إليه ففاز به، كما في تمثيل الفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والطلل بالكتاب والبُرْد.

ويتفاضل الشعراء الذين يتنازعون هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصفة الشعر، فإما أن يشتركوا في المعنى المتداول، وإمّا أن ينفرد أحدهم بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يُوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيُظْهِر المعنى المشترك المبتذل في صورة المخترع، كقول لبيد:

وجَلا السيولُ عن الطلول كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُها

وقول امرىء القيس:

لِمَنْ طلَلٌ أبصرتُه فشجاني كخطّ زبورٍ في عسيبٍ يماني

ففي بيت لبيد من الفضل والزيادة ما ينفي عنه السرقة من امرىء القيس.

فالسرقة إذن متى جاءت هذا المجيء لم تعد سرقة، بل على العكس يستحق صاحبها فضل الزيادة والإخراج الجديد.

كذلك لا يعدّ المعنى مسروقاً إذا كان من المبتذل العامي المشاهد في كل حال، كمن أخذ قول ساعدة بن جؤية:

للمشـــــــرفية وقـــــعٌ في قِلاَهُـــــــم تحْتَ القُيُون رِطاب الأثلِ بالقُدُم

فقال:

للمشـــــــرفية وقـــــعٌ في قِلاهُـــــــم وقـعَ القـدُوم بكـفِّ القـينِ في الخشـبِ

فلم يزد على أن أبدل تلك الألفاظ والبيت نقلاً ونسخاً على هيئته.

والخلاصة التي يؤكدها الجرجاني غير مرة أنّ السرقات باب يحتاج إلى إنعام الفكر وشدة البحث وحسن النظر، والتحرّز من الإقدام قبل التبيّن، والحكم إلا بعد الثقة... وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة كما هي حال أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار فيما أخرجاه من سرقات أبي تمام، ومهلهل بن يموت فيما أخرجه من سرقات أبي نواس.

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ قسماً كبيراً مما يعدّ سرقة يخرجه الجرجاني من باب السرقات إلى باب الإبداع بما يأتي:

- إخفاء المعنى بالقلب والنقل.
- تغيير المنهاج والترتيب.
- الزيادة على المعنى السابق.

مسوّغ ذلك أن المتقدمين استغرقوا المعاني وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها، وبناء على هذا الفهم يختتم الجرجاني تنظيره في هذه المسألة في قوله: «ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة... إلا أني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أحدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروقاً لا يتميّز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهوّر»[1].

([1]) الوساطة: 215.

أمثلة من الوساطة:

1- قال أبو تمام:

هانتْ على كلّ شيء فهو يسفُكُها حتى المنازلُ والأحداجُ والإبلُ

قال أبو الطيب:

فما أمُرُّ بربعٍ لا أسائله ولا بذاتِ خمارٍ لا تريقُ دمي

جعل أبو تمام كل شيء يسفك دمه، وجعل أبو الطيب ذات خمار تريق دمه فاقتصر على بعض تلك الجملة.

2- أبو تمام:

ويضحكُ الدهرُ منهُمْ عن غطارفه كأنَّ أيامهم من أُنْسِها جُمَعُ

أبو الطيب:

لقد حَسُنتْ بكَ الأوقاتُ حتّى كأنّكَ في فمِ الدهرِ ابتسامُ

فزاد وأحسن.

3- الحُصَين بن الحمام:

فلستُ بمبتاعِ الحياةِ بذلّةٍ ولا مُرْتقٍ من خشيةِ الموتِ سُلّما

تأبّط شراً:

هما خُطّتا إمّا إسارٌ وذِلّةٌ وإمّا دمٌ والقتلُ بالحُرّ أجملُ

بشار:

وللموتُ خيرٌ من حياةٍ على أذى يضيمُكَ فيها صاحبٌ وتراقبُهْ

وقد أكثر الناس وتصرّفوا في أمثلته.

أبو الطيب:

ذلّ من يغْبِطُ الذليلَ بعَيْشٍ ربَّ عيشٍ أخفُّ منهُ الحِمامُ

4- قال بعضهم:

وتزيدين أطيب الطيب طيباً ... أن تَمَسّيه أين مثلُكِ أينَا

أبو الطيب وتعسّف اللفظ:

الطيبُ أنتَ إذا أصابكَ طيبُهُ ... والماءُ أنتَ إذا اغتسلتَ الغاسلُ

5- ابن الروميّ:

هي الأعينُ النُّجْلُ التي كنتَ تشتكي ... مواقعها في القلب والرأسُ أسودُ

فما لكَ تأسى الآن لما رأيتها ... وقد جعلَتْ ترمي سواكَ وتَعْمِدُ

فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه فقال:

مُنِيَ كُنَّ لي أن البياض خضابُ ... فيخفى بتبييض القرونِ شبابُ

فكيفَ أذمُّ اليومَ ما كنتُ أشتهي ... وأدعو بما أشكوهُ حينَ أجابُ

مصطلحات الجرجاني في السرقات:

استخدم الجرجاني زهاء عشرة مصطلحات في بحثه قضية السرقات نظرياً وتطبيقياً، لم يعرّفها، وأثر تطبيقاتها، وهي:

- الاختلاس: العدول عن النوع والوزن والروي والقافية، كأن ينقل الشاعر المعنى من المديح إلى النسيب.
- توارد الخواطر/ المواردة: اتفاق الشاعرين المتعاصرين في المعاني وكل الألفاظ أو أكثرها، من غير قصد، ومن غير أن يلقى أحدهما الآخر أو يسمع به، ويسميه كذلك اتفاق الهواجس، أمّا المتنبي فيرى أن الشعر جادّة، وربما وقع الحافر على الحافر.
- السّرق: اتفاق المعنى والوزن والقافية، وهو من أقبح السرقات.
- الغصب: أخذ اللفظ والمعنى كما هما، جهاراً وقسراً من شاعر آخر.
- الإغارة: أخذ شاعر فحل متقدم أبياتاً لغيره لأنها أليق بمذهبه.

- الإلمام: أخذ المعنى وبعض اللفظ في شيء من الخفاء.
- الاحتذاء: الأخذ بمذهب تفكير سابق.
- الملاحظة: بمعنى الاحتذاء، تقليد السابق ومحاكاته.
- التناسب: المعنى واحد والمعارض مختلفة.
- القلب: قلب المعنى، أو النقض، وهو من لطيف السرقات.

والظاهر أن معظم ما استخدمه الجرجاني من مصطلحات هو من باب السرقات المحمودة، لذلك كان بحثه في هذه القضية محاولة نقدية جادّة لنفي السرقة عن المتنبي، وتصوراً عميقاً لعمليات الأخذ والتحويل والتوظيف التي يقوم بها اللاحق على السابق، وإقراراً بإحسان الأخذ وحسن تصرفه في المعاني، وصولاً إلى الوقوف على كيفية صياغة الشاعر للمعنى، كما في المعنى المتداول الذي ورد عند الطرماح في قوله:

يفـرّق منّـا مـن نحـبُّ اجتماعـهُ ويجمعُ منّا بين أهل الضغائن

وعند كثيرين غيره، حتى جاء المتنبي، فنقله وأحسن وأطاب:

أمـا تَغْلَـطُ الأيـامُ فيّ بـأنّ أرى بغيضـاً تُنَـاني أو حبيبـاً تُقَـرّبُ

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المبحث الرابع

نظرية النظم

بين الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني

أثارت مسألة إعجاز القرآن اهتمام العلماء والنقاد، وقدموا جهوداً متميزة في بيان الصور التي يُردّ إليها هذا الإعجاز[1]، فألّف أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (386هـ) رسالة «النُّكت في إعجاز القرآن» ورأى فيها أن القرآن معجز ببلاغته، وهو أعلى طبقات الكلام: «فأما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة، وأدنى طبقة، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن»[2].

وبيّن أن وجوه الإعجاز تظهر من سبع جهات:

- ترك المعارضة مع توافر الدواعي وشدة الحاجة.
- التحدّي للكافة.
- الصَّرْفة.
- البلاغة.
- الأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة.

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

نظرية عبد القاهر في النظم، درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1960.

نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد مراد، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.

أثر القرآن في تطور النقد العربي، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968.

عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.

نظرية النظم، تاريخ وتطور، حاتم الضامن، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1979.

(2) النكت في إعجاز القرآن، الرماني: 69 (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن).

- نقض العادة.
- قياسه بكل معجزة

ووضع أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابي (ت388هـ) رسالة «بيان إعجاز القرآن»، ورأى فيها أن بلاغة القرآن ترجع إلى جمال ألفاظه وحسن نظمه، وسمو معانيه، وتأثيره في النفوس: «إنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى قائم به، ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئاً من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظماً أحسن تأليفاً وأشدّ تلازماً وتشاكلاً من نظمه، وأمّا المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدّم في أبوابها، والترقّي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها»[1].

ويلفت الخطابي النظر إلى وجه نفسي غفل عنه المؤلفون، هو تأثيره في النفوس والقلوب: «فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً ولا منثوراً، إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظّها منه عادت مرتاعة وقد عراها من الوجيب والقلق، وتغشاها الخوف والفرق، تقشعر منه الجلود، وتنزعج له القلوب، يحول بين النفس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها»[2].

ويلمح الخطابي إلى أن هذا الأثر ناتج من ائتلاف العناصر الثلاثة: المعنى واللفظ والرباط الناظم، وليس بسبب التشبيه أو الاستعارة أو ما شابههما من فنون بلاغية.

هذان العملان سبقهما ما يمكن تسميته بالجهود التأسيسية، فقد سبقهما الجاحظ إلى عدّ النظم سرّ إعجاز القرآن في مؤلفه المفقود «نظم القرآن»، كما أن عمود الشعر عند الآمدي خدم كثيراً البحث في الإعجاز، إذ إنه حين احتكم إلى طريقة العرب في نظم

---

(1) بيان إعجاز القرآن، الخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن): 24.

(2) المصدر نفسه: 64.

الشعر كان يشير صراحةً إلى حسن التأليف، وكان للنحاة – من جهتهم – الفضل الكبير في دراسة الكلام وتحليله وبيان الأوجه التي يصير بها الكلام بليغاً، فوقفوا عند الحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل... من غير أن يسموها نظماً، ويكشّف أبو سعيد السيرافي هذه النقطة في قوله الذي يتحدث فيه عن معاني النحو: «معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخّي الصواب في ذلك، وتجنّب الخطأ من ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت، فإنه لا يخلو من أن يكون سائغاً بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردوداً لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم»[1].

وتكشف المتابعة النقدية أن فكرة الإعجاز لدى النقاد أُرجعت إلى سببين: الأول هو البديع و الصور البيانية، والآخر هو النظم والتأليف.

النظم لغةً[2]:

- النظم: التأليف.
- نظَمَ اللؤلؤ جمعه في سلك.
- وكل شيء قرنته بآخر أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نظَمته.

والنظام: ما نظمتَ فيه الشيء من خيطٍ وغيره.

- ليس لأمره نظامٌ. أي لا تستقيمُ طريقتُهُ.
- والانتظام: الاتّساق، وتناظمت الصخور: تلاصقت.
- ومن المجاز: نَظم الكلام، وهذا نظمٌ حسنٌ.

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي: 121/1.

(2) انظر:

لسان العرب، ابن منظور: مادة (نظم)

أساس البلاغة، الزمخشري: مادة (نظم)

تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي: مادة (نظم).

- وجاء نظامٌ من جراد، أي: صفٌ.

تشير هذه الدلالات المعجمية إلى الترادف بين النظم والتأليف والاتساق والضمّ، والجمع، وتطورت الدلالة إلى المجاز حتى قيل نظم الكلام، وهذا نظمٌ حسن... لتشمل الشعر والنثر، ثم تطور لاحقاً ليُبنى عليه اصطلاحياً تفسير إعجاز القرآن عند من قال بهذا الوجه، كما سيأتي.

النظم عند الباقلاني

الباقلّاني: أبو بكر، محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم المعروف بالباقلاّني، ولد في البصرة وتوفي فيها سنة 403هـ، متكلم مشهور على مذهب أبي الحسن الأشعري، له أكثر من خمسين كتاباً، أشهرها «إعجاز القرآن» الذي كرّس فيه جلّ جهده للدفاع عن القرآن، ولم يكن يرى أن هذا الدفاع مجدٍ إلا إذا أثبت أن القرآن الكريم هو معجزة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأن أسلوبه وبلاغته متفوقان على أساليب العرب وبلاغتها.

ويتجلّى هذا الإعجاز مبدئياً في ترتيب ألفاظه بطريقة مخصوصة، وترتبط قضية الإعجاز مبدئياً كذلك بأمرين:

1- إنكار مذهب الصّرفة وعدّه ضرباً من العبث، فكيف يتحدّى الله عز وجل العرب الفصحاء، ويطلب منهم أن يأتوا بمثل القرآن، ثم يصرفهم ويسلبهم القدرة على الإتيان بمثله؟ فالعكس هو الصحيح، أي إنما أثار القرآن فيهم تلك الدواعي، وهيّج نفوسهم، ليبذلوا أقصى ما عندهم في الإتيان بمثله وما استطاعوا.

2- التحدّي المفهوم من قوله تعالى: ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ [الإسراء: 88]، وإذا ثبت عجز العرب في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عن معارضة القرآن، فغيرهم أعجز لقصورهم عن مرتبة العرب آنذاك.

وبيّن الباقلاني أن ما يشتمل عليه بديع نظم القرآن المتضمن للإعجاز وجوه[1]:

---

(1) إعجاز القرآن: 51 72.

1- نظم القرآن على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلام العرب، ومباين للمألوف في ترتيب خطابهم.

2- ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة، والتصرف البديع، والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة، والتشابه في البراعة، على هذا الطول، وعلى هذا القدر، وإنما تنتسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة.

3- عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين، على ما يتصرّف إليه من الوجوه التي يتصرّف فيها...، ومن الشعراء من يجود في المدح دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو دون المدح، ومنهم من يغرب في وصف الإبل، أو وصف الحرب، أو وصف الخمر... .

4- كلام الفصحاء يتفاوت تفاوتاً بيّناً في الفصل والوصل، والعلوّ والنزول، والتقريب والتبعيد... حتى إن أهل الصنعة اتفقوا على تقصير البحتري — مع جودة نظمه وحسن وصفه — في الخروج من النسيب إلى المديح، وأطبقوا على أنه لا يحسنه.

5- نظم القرآن وقع موقعاً في البلاغة يخرج عن عادة كلام الجن كما يخرج عن عادة كلام الإنس.

6- ما ينقسم عليه الخطاب من الوجوه البلاغية التي توجد في كلام العرب، موجود في القرآن، وكل ذلك مما يتجاوز حدود كلامهم المعتاد بينهم في الفصاحة والإبداع والبلاغة.

7- تخيّر الألفاظ في المعاني المتداولة المألوفة الدائرة بين الناس أسهل وأقرب من تخيّر الألفاظ لمعان مبتكرة، أما معاني الشريعة والأحكام، والاحتجاجات في الدين... على تلك الألفاظ البديعة، وموافقة بعضها بعضاً في اللطف والبراعة، فمما يتعذّر على البشر.

8- الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته بأن تذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام، فتأخذها الأسماع وتتشوف إليها النفوس، ويُرى وجه رونقها كالياقوتة في واسطة العقد، أما الكلمة في القرآن فيُتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي غرّة جميعه، وواسطة عقده.

9- الحروف التي تُبْتَدأ بها السور – استناداً إلى التصنيفات التي وضعتها العرب لحروفها – تدلّ على أن وقوعها الموقع الذي جاءت فيه لا يكون إلا من الله عز وجلّ، لأن ذلك يجري مجرى علم الغيوب.

10- وهو أنّه «سهّل سبيله، فهو خارج عن الوحشي المستكره، والغريب المستنكر، وعن الصنعة المتكلفة، وجعله قريباً إلى الأفهام، يبادرُ معناه لفظه إلى القلب، ويسابق المغزى منه عبارته إلى النفس، وهو مع ذلك ممتنع المطلب، عسير المتناول، غير مُطْمِع مع قربه في نفسه، ولا مُوهِم مع دنوّه في موقعه أن يُقْدر عليه، أو يُظْفر به»[1]، أما كلام فصحاء العرب فلا ينفكّ من تصرّف في غريب مستنكر، أو وحشي مستكره، ومعان مُستبعدة...

مفهوم النظم عند الباقلاّني:

أفاد الباقلاني من جهود النقاد السابقين، واستطاع أن يطوّر في مفهوم النظم الكثير من النواحي النقدية، ويريد الباقلاني بالنظم معنيين:

1- الأسلوب والطريقة الخاصة في التعبير المفارقين لأساليب العرب وطُرقها: «نظْم القرآن على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد»[2].

---

(1) إعجاز القرآن: 69.

(2) المصدر نفسه: 52.

2- التأليف وضمّ الكلام بعضه إلى بعض على طريقة مخصوصة: «ونظم القرآن جنس متميز، وأسلوب متخصص، وقبيل عن النظير مُتَخَلِّص»[1].

وللدلالة على هذه الطريقة المخصوصة الخارجة عن نظام كلام العرب، والمباينة لما هو مألوف في فصاحتهم، يذهب الباقلاني إلى نصوص من الشعر العربي عالي الفصاحة والجودة، ثم يقوم بتحليلها، ويبين فساد النظم فيها، كما في تحليله معلقة امرىء القيس، ومنه: بيان فساد النظم في هذا البيت:

ففاضَتْ دموعُ العينِ مِنّي صبابةً على النَّحرِ حتى بلّ دمعي مِحْملي

فساد النظم:

- قوله: «ففاضت دموع العين»، ثم استعانته بقوله «مني» استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع.
- قوله: «على النحر» حشو آخر، لأن قوله «بلّ دمعي محملي» يغني عنه ويدلّ عليه، وليس بحشو حسن.
- قوله: «حتى بل دمعي محملي» إعادة ذكره الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلّت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله.
- تقديره أنه أفرط في إفاضة الدمع حتى بلّ محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بلّ دمعي مغانيهم وعِرَاصهم، ويشبه أن يكون غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يَبْعُدُ أن يبلّ الحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض أو على الذيل، وإن بلّه فلقلته وأنه لا يقطر.

وهكذا يمضي في معظم أبيات القصيدة، ليستنتج أن هذه القصيدة ونظائرها «تتفاوت في أبياتها تفاوتاً بيّناً في الجودة والرداءة، والسلاسة والانعقاد، والسلامة والاختلال، والتمكّن والاستصعاب، والتسهيل والاسترسال، والتوحش والاستكراه»[1].

([1]) إعجاز القرآن: 243 .

ولم يكن هدف الباقلاني في ذلك عقد موازنة بين الشعر والقرآن، بل إفهام القارىء أن «طريقة الشعر شريعة موروثة، ومنزلة مشهورة، يأخذ منها أصحابها على مقادير أسبابهم، ويتناول منها ذووها على حسب أحوالهم»[1].

يذهب أيضاً إلى البحتري «لأن الكتّاب يفضلونه على أهل دهره، ويقدّمونه على أهل عصره، ومنهم من يدّعي له الإعجاز غلوّاً، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله علوّاً»[2]، فيحلل قصيدة من أجود شعره وهي لاميته المشهورة «أهلاً بذلكُمُ الخيال المقبل» ومنها هذان البيتان:

أهـلاً بـذلكُمُ الخيـال المـقبل فعَـلَ الـذي تهـواهُ أو لم يَفْعَـل

برقٌ سرى في بطن وجرةَ فاهتَدَتْ بِسَـنَاهُ أعنـاقُ الرِّكـابِ الضُّـلَّل

فساد النظم:

- في البيت الأول قوله «ذلكم الخيال» ثقل روح، وتطويل، وحشو.
  - هذا الخطاب إنما يستقيم مهما خُوطِبَ به الخيال حال إقباله، أما ما جاء به البحتري، وهو البارع والحاذق في هذه الصنعة، ففيه عُهْدَة وفي تركيب الكلام عُقْدة.
  - «فعل الذي تهواه أو لم يفعل» ليست بكلمة رشيقة، ولا لفظة ظريفة، وإن كانت كسائر الكلام.
- بيته الثاني عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ، حسن الرُّواء، أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته في العروق، وكان البحتري يُسبى هذه الأبيات عروق الذهب، ومع ذلك فيه خلل وفساد:

---

(1) إعجاز القرآن: 277.

(2) المصدر نفسه: 279.

(3) المصدر نفسه: 373

- جعل الخيال كالبرق لإشراقه في مسراه، كما يقال: إنه يسري كنسيم الصَّبا فيطيب ما مرّ به، كذلك بضيء ما مرّ حوله، وينوّر ما مرّ به، وهذا غلوّ في الصنعة.
- ذكره «وجرة» حشو، وفي ذكره خلل، لأن النور القليل يؤثر في بطون الأرض وما اطمأنّ منها، بخلاف ما يؤثر في غيرها، فلم يكن من سبيله أن يربط ذلك ببطن وجرة.
- يُذكر الخيال بخفاء الأثر، ودقة المطلب، ولطف المسلك، وهذا الذي ذُكر يضادّ هذا الوجه، ويخالف ما وُضع عليه أصل الباب.

إن هذا الوصف المُجمل للنظم، وهذا التحليل الذي جعل هدفه بيان أوجه فساد النظم في الشعر لم يكونا كافيين في بيان معنى النظم بدقّة، وأثره في بلاغة النص، وإن كان الباقلاني في تفسيره النظم بالطريقة المخصوصة، والخروج عن المألوف يقترب من مفهوم عبد القاهر الجرجاني — كما سيأتي — إذ انضبطت دلالته عنده فيما يمكن تسميته بالعلاقات، وطرق ضم الكلام بعضه إلى بعض.

البلاغة ونظم القرآن:

اعترض الباقلاني على الرّماني في تفسيره إعجاز القرآن بما تضمنه من وجوه البلاغة، وصور البديع، وأشار إلى أنّ الإعجاز في النظم، أي وحدة النص والتحام أجزائه، ورأى أن هذه الوجوه البلاغية لا اعتبار لها في الحكم على إعجاز القرآن أو عدمه[1]، لأنها توجد في بعض الآي دون بعض، ثم إننّا لو سلّمنا بأن إعجاز القرآن يظهر بهذه الوجوه، فإن ذلك يعني مساواة كلام ربّ العالمين بكلام البشر، لأنه يجوز «أن يتفق في شعر الشاعر قطعة عجيبة شاردة تباين جميع ديوانه في البلاغة... ولو أراد أن يأتي بمثل ذلك، و يجعل

(1) إعجاز القرآن: 170.

جميع كلامه من ذلك النمط لم يجد إلى ذلك سبيلاً»[1]، والقرآن ليس كذلك، فهو بجنسه وأسلوبه مباين لسائر كلام البلغاء، مما يتضمن من تجاوزه في البلاغة الحدّ الذي يقدر عليه البشر.

ثنائية اللفظ والمعنى:

تقوم فكرة النظم عند الباقلاني على تلازم عنصري اللفظ والمعنى، والنظم تبعاً لهذه الرؤية هو ترتيب المعاني في النفس، وترتيب الألفاظ في النطق تبعاً للترتيب السابق، فالكلام «موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المطلوب»[2]. لذلك، القرآن معجز لأنه نظمه يقوم على مبدأ «العلاقات» التي تؤدي ضرورةً إلى الوقوع في النفس موقع القبول، وهو المبدأ نفسه الذي كان وراء ذهاب الباقلاني إلى تحليل العمل الأدبي كله (قصيدتي امرىء القيس والبحتري)، لأجل هذا رفض فكرة الإعجاز البلاغي التي تُعنى بالنظرة الجزئية إلى العبارة، والبحث عن أنواع البيان والبديع، ويظهر ذلك في تناوله بالتحليل آيات متصلة من السور[3]، ليخلص إلى استنتاج مفاده أن إعجاز القرآن بالنظم لا تختص به آية دون آية، وسورة دون سورة، وفصل دون فصل، وقصة دون قصة، ومعنى دون معنى.

ومما لا شك فيه أن النظر إلى الإعجاز من باب النظم بهذه الرؤية يكسب دراسة الباقلاني جدّة وعمقاً في التفكير، إذ يفسّر جمال النظم القرآني من جهة، وينقل النقد، من جهة أخرى، من النظرة الجزئية إلى النظرة الكلية للعمل الأدبي، بعد أن كان البيت الشعري الشاهد، أو الآية القرآنية، محور الاهتمام، مما أفقد النقد شموليته، وأفقد النص الأدبي أهم مقوماته (الوحدة – العلاقات – الانسجام...).

---

(1) إعجاز القرآن: 434.

(2) المصدر نفسه: 178.

(3) انظر مثلاً تحليله الآيات العشرين الأولى من سورة غافر: 299 304.

– ومن القضايا الجزئية ذات الصلة بـ «نظم القرآن»:

1– نفي الشعر عن القرآن الكريم:

ردّ الباقلاني زعم من ادّعى أن في القرآن شعراً كثيراً، أي بيتاً تاماً أو أبيات تامة، كقول القائل:

قد قلتُ لما حاولوا سلوتي (هيهات هيهات لما توعدون)

وكقوله تعالى: ﴿وَالذَّارِيَاتِ ذَرْوًا(1) فَالْحَامِلَاتِ وِقْرًا(2) فَالْجَارِيَاتِ يُسْرًا﴾ [الذاريات: 1-3] الذي زعموا أنه من البسيط وضمّن ردّه ما يأتي:

- لو كان الفصحاء – حين أُورد عليهم القرآن – يعتقدونه شعراً، ولم يروه خارجاً عن أساليب كلامهم لعارضوه.
- إذا قيل: في القرآن كلام موزون كوزن الشعر، وإن كان غير مقفّى، بل هو مُزاوَجٌ متساوي الضروب، وذلك أحد أقسام كلام العرب، قيل: من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً، والقرآن ليس من هذا القبيل، بل هذا القبيل غير ممدوح.
- أجمع العلماء على أن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل الشعر بيتان فصاعداً.
- أجمعوا كذلك على أن الرجز ليس بشعر أصلاً (رداً على من زعم أن بعض الأبيات من الرجز)، ولاسيما إذا كان مشطوراً أو منهوكاً، وكذلك ما كان يقاربه في قلة الأجزاء.
- لو صحّ أن يُسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتّزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض، كان الناس كلهم شعراء.

2- نفي السجع عن القرآن الكريم:

يبيّن الباقلاني أن ثمة فريقين في هذه المسألة، فريق ينفي السجع عن القرآن (هو وجماعته)، وفريق آخر يخالفه إلى إثبات السجع، وحجة الباقلاني ما يأتي:

- ما يُظنّ أنه سجع يعترض الخطاب، على نحو ما قيل في القليل من الشعر، كالبيت الواحد، والمصراع، والبيتين من الرجز... فلا يُقال إنه شعر، لأنه لا يقع مقصوداً إليه، وإنما يقع مغموراً في الخطاب، وكذلك حال السجع الذي يزعمونه في القرآن.
- لو كان الذي في القرآن سجعاً، لكان مذموماً مرذولاً، لأن السجع إذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه كان قبيحاً من الكلام، وللسجع منهج مرتب محفوظ، وطريق مضبوط، متى أخلّ به المتكلم وقع الخلل في كلامه، ونُسب إلى الخروج عن الفصاحة.
- متى وقع أحد مصراعي البيت مخالفاً للآخر، كان تخليطاً وخبطاً، وكذلك متى اضطرب أحد مصراعي الكلام المسجّع وتفاوت كان خبطاً، وقد قيل إن فصاحة القرآن غير مذمومة في الأصل، فلا يجوز أن يقع فيها نحو هذا الوجه من الاضطراب.
- لو كان الكلام في صورة السجع لما تحيّروا فيه، ولكانت الطباع تدعو إلى المعارضة، لأن السجع غير ممتنع عليهم، بل هو عادتهم، والقرآن مخالف لهذه الطريقة، مخالفته للشعر وسائر أصناف كلام العرب.
- الحروف التي وقعت في الفواصل متناسبة موقع النظائر التي تقع في الأسجاع، لا يخرجها عن حدّها، ولا يدخلها في باب السجع.

3- ثمة فرق بين نظم القرآن، وكلام النبي صلى الله عليه وسلم، إذ بين الكلامين بون بعيد، فالخطب يُحتشد لها في المواقف العظام والمحافل الكبار، وكذلك الرسائل إلى الملوك، أي إن نظم القرآن من الأمر الإلهي، وكلام النبي من الأمر النبوي، ثم إن خطب النبي

وحطب الصحابة والبلغاء نسجها واحد، وسبكها سبك غير مختلف، الأمر الذي يعني أن للكلام الأدبي منهاجاً وطريقاً واضحين، ويمكن فيه التفاوت.

4- المعاني في الشعر متداولة، وفيها محسن ومسيء، ويمكن فيه (الشعر) فصل اللفظ عن المعنى: «وأنت تجد للمتقدم معنى قد طمسه المتأخر بما أبرَ عليه فيه، وتجد للمتأخر معنى قد أغفله المتقدم، وتجد معنى قد توافدا عليه، وتوافيا إليه، فهما فيه شريكا عنان، وكأنهما فيه رضيعا لبان»[1].

5- تضمين القرآن في الشعر يكشف تفاوت النسج:

سبب التفاوت أن الشاعر يأتي في البراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصّر عنه، ووقف دونه، وبان الاختلاف على شعره، أما نظم القرآن فلا تفاوت فيه، ولا انحطاط عن المنزلة العليا، ولا إسفاف فيه عن الرتبة الدنيا.

6- موقع الكلمة في القرآن:

مثال ذلك قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَالْأَحْزَابُ مِن بَعْدِهِمْ وَهَمَّتْ كُلُّ أُمَّةٍ بِرَسُولِهِمْ لِيَأْخُذُوهُ وَجَادَلُوا بِالْبَاطِلِ لِيُدْحِضُوا بِهِ الْحَقَّ فَأَخَذْتُهُمْ فَكَيْفَ كَانَ عِقَابِ﴾ |غافر: 5| وجه الوقوف على شرف الكلام هنا موقع قوله: ﴿ وَهَمَّتْ كُلُّ أُمَّةٍ بِرَسُولِهِمْ لِيَأْخُذُوهُ ﴾. وهل تقع في الحسن موقع قوله ﴿ لِيَأْخُذُوهُ ﴾ كلمة؟ وهل تقوم مقامه في الجزالة لفظة لو وُضِع موضع ذلك «ليقتلوه» أو «ليرجموه»، أو «لينفوه»، أو «ليطردوه»، أو «ليهلكوه» أو «ليذلّوه» ونحو هذا، ما كان ذلك بديعاً، ولا بارعاً، ولا عجيباً.

7- التأليف بين الجمل:

---

[1] إعجاز القرآن: 279.

كقوله تعالى: ﴿الْيَوْمَ تُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ لاَ ظُلْمَ الْيَوْمَ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ [غافر: 17].

من يقدر – كما يقول الباقلاني – على تأليف هذه الكلمات الثلاث، على قربها، وعلى خفتها في النظم، وموقعها من القلب.

8- التصرّف في الآيات المتشابهات:

- ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾ [النمل: 7].
- ﴿لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾ [طه: 10].
- ﴿لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾ [القصص: 29].

والشاهد أن القرآن قد تصرّف في وجوه، وأتى بذكر القصة على ضروب ليعلمهم عجزهم عن جميع طرق ذلك، ولهذا قال: ﴿فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِ﴾ [الطور: 34]، وكل كلمة من هذه الكلمات، وإن أنبأت عن قصة، فهي بليغة بنفسها، تامة في معناها.

ثم قال:

- ﴿فَلَمَّا جَاءهَا نُودِيَ أَن بُورِكَ مَن فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ [النمل: 8].

فـ «متى تهيّأ لبليغ أن يتصرف في قدر آية في أشياء مختلفة، فيجعلها مؤتلفة، من غير أن يَبينَ على كلامه إعياء الخروج والتنقّل، أو يظهر على خطابه آثار التكلّف والتعمّل؟»[1].

نتائج بحث الباقلاني في مفهوم النظم:

1- بحث الباقلاني في هذه القضية يؤسس نظرياً وتطبيقياً لنظرية النظم كما جاءت في صورتها المكتملة عند عبد القاهر الجرجاني.

2- النظم عند الباقلاني هو التأليف على طريقة مخصوصة، وهو أصل الإعجاز، أما الوجوه البلاغية وحدها فليست أصلاً في الإعجاز.

3- التلازم بين (اللفظ والمعنى والعلاقة) هو ما يمنح نظم القرآن صفة المغايرة، موازنة بأساليب العرب في شعرها ونثرها.

---

(1) إعجاز القرآن: 290.

النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، ولد في مطلع القرن الخامس الهجري في جرجان، وتوفي سنة 471هـ أو 474هـ، أديب ونحوي وفقيه ومتكلّم، ألّف في مختلف فروع الدراسات اللغوية: النحو والصرف والبلاغة والعروض وتفسير القرآن، له الكثير من المؤلفات، أشهرها دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

يعدّ كتابه دلائل الإعجاز من أهم المؤلفات التي أُلّفت في بابه، وفيه توصّل إلى نظريته الشهيرة التي عُرفت باسم نظرية التعليق أو نظرية النظم، وأراد بها الردّ على من يرجع إعجاز القرآن إلى الألفاظ أو إلى المعاني أو إلى الاستعارات والمجازات والفواصل...، وردّ الإعجاز إلى حسن النظم. وقد سبق في مباحث النظم وتأليف الكلام الكثير من الدراسات الحديثة والباحثين الغربيين في هذا المجال، كجون لوك الذي اشتغل في مجال الاتصال اللغوي، ودو سوسير في كثير من أصول التحليل اللغوي، وتشومسكي في كثير من أصول المدرسة التحويلية التوليدية.

وكان عمله بحثاً جادّاً في إعادة صياغة النحو العربي على نحو جديد يُخفّف من المعيارية، ويتخطّى النمطية، ويربط بين مقاصد النحو ووظائفه. يتطابق كذلك الكثير مما جاء به الجرجاني مع مقولات نظريات الشعرية الحديثة التي عُرفت مع ياكبسون ورولان بارت وجان كوهن وغيرهم، وذلك باستناده في بحثه إلى جملة من المحدّدات العامة، وهي:

- لا يوجد لفظة فصيحة وأخرى غير فصيحة، إذ إن فصاحة اللفظة هي باعتبار موقعها من النظم، بمعنى آخر: لا توجد لفظة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما تصبح اللفظة شعرية باعتبار موقعها في السياق.
- الاستعارة والكناية والتشبيه والبيان وفنون البديع لا تصنع منفردة الشعرية، والاعتبار للكلام المؤلّف الذي يحتوي ضمناً هذه الفنون.
- اتحاد اللفظ والمعنى، وأي تغيّر في النظم يؤدي ضرورةً إلى تغير المعنى.

- التفريق بين المعنى ومعنى المعنى، فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، «ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]، كقول الشاعر: «فإنّي جبانُ الكلبِ مهزولُ الفصيلِ»، الذي هو دليل على أنه مضياف، أمّا المعاني الأولى فمفهومة من أنفس الألفاظ.
- الوزن ليس هو ما يجعل الكلام شعراً، فالشعر يعود «إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تَعْمِدُ إلى المعنى الخسيس فتشرّفُهُ، وإلى الضئيل فتفخّمُهُ، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوّه به، وإلى العاطل فتحلّيه، وإلى المُشكل فتجلّيه»[2]، أما الوزن «فليس يعنينا ولا هو مرادنا»[3].
- الغموض والغرابة (تصعيب الصورة) مكون أساسي في الشعرية.
- ضرورة توافر مفسّر (متلق) يدرك معنى المعنى، ويتأمل مسائل المجاز واللغة، وقوام هذا الإدراك التفسيرُ والتحليل وحسن التعليل[4].

عبد القاهر الجرجاني والإعجاز:

الإعجاز في نظر عبد القاهر الجرجاني هو عجز العرب عن معارضة القرآن، ولكي يؤكد هذا الموقف ردّ كثيراً من الآراء في ذلك، منها أنه في عصره بليغ، ومنها قولهم أنه يجوز أن يقدر الواحد من الناس من بعد انقضاء زمن النبي صلى الله عليه وسلم، ومضي وقت التحدّي أن يأتي بما يشبه القرآن ويكون مثله، ومنها قولهم إن القرآن معجز بالصّرفة.

---

(1) دلائل الإعجاز: 263.

(2) المصدر نفسه: 24.

(3) المصدر نفسه: 24.

(4) المصدر نفسه: 550 551.

وذهب إلى أن الإعجاز ليس في تلاؤم الحروف، لأنه مما يستطيعه كل واحد، وليس الإعجاز ناشئاً من تخيّر المفردات، لأن ترتيب اللفظ ليس هو المطلوب، بل المطلوب أبداً ترتيب المعاني[1].

الاستعارة أيضاً ليست أصلاً في الإعجاز، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آيات معدودة، وفي مواضع من السور مخصوصة[2]، وكذلك سائر ضروب المجاز، والحقيقة أن هذه الضروب من مقتضيات النظم وعنها يحدث، «لأنه لا يُتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يُتَوَخَ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يُتصوّر أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلّف مع غيره»[3].

وليس الإعجاز في الوزن وسهولة اللفظ، لأن الوزن لا علاقة له بالفصاحة، إذ لو كان له مدخل لوجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة[4].

وليست المزية في معاني النحو وأحكامه والإعراب، وذلك أن الإعراب علم مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يُستنبط بالفكر، ولا هم يحتاجون في الإعراب إلى حدّة الذهن وقوة الخاطر.

وليست المزية في الغريب، لأن الغريب في القرآن قليل، وكان غريباً من أجل الاستعارة التي فيه كقوله تعالى: ﴿ وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ ﴾ [البقرة: 93]، وقوله: ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ ﴾ [الحجر: 94]، ثم إنه لو كان أكثر الألفاظ في القرآن غريباً،

(1) دلائل الإعجاز: 62.
(2) المصدر نفسه: 391.
(3) المصدر نفسه: 393.
(4) المصدر نفسه: 387.

لكان محالاً أن يدخل ذلك في الإعجاز، ثم كيف يدخل في الفضيلة، والعرب كانت ترى الفضيلة في تجنبه؟.

وإذا لم يكن الإعجاز في هذه الأمور، فإنه في النظم كما يقول عبد القاهر.

وقبل الدخول في «نظرية النظم» وتفصيلاتها، من المفيد بيان موقف عبد القاهر الجرجاني من قضايا عدّة تشكل المدخل المنهجي لهذه النظرية.

اللفظ والمعنى:

يرى الجرجاني أن بعض النقاد أسرف في تقديمه اللفظ على المعنى، وأفرد اللفظ عن المعنى، وجعل له حسناً على حِدَة، ثم قسموا الشعر فقالوا: إن منه ما حسن لفظه دون معناه و«ظنّوا أن للفظ من حيث هو لفظ حسناً ومزية ونبلاً وشرفاً، وأن الأوصاف التي خلعوه إياها هي أوصافه على الصحّة»[1].

وخصّص جزءاً من بحثه للرد على اللفظيين وتفنيد آرائهم، وأرجع المزية إلى النظم أو توخي معاني النحو، وبيّن أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن «الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها»[2]، ودليل ذلك أن اللفظة تروق وتؤنس في موضع، وتثقل وتوحش في موضع آخر، كلفظ «الأخدع»، في قول الصمّة بن عبد الله القشيري:

تلفتُّ نحو الحيّ حتى وجدتني ... وجعْتُ من الإصغاء ليتاً وأخدَعا

وقول البحتري:

وإنّي وإن بلّغْتني شرف الغنى ... وأعتقْتَ من رقّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، أما في قول أبي تمام:

يا دهرُ قوّم من أخدعيك فقدْ ... أضججْت هذا الأنام من خُرُقاتْ

---

(1) دلائل الإعجاز: 366.

(2) المصدر نفسه: 46.

فلها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما يوجد في قول الشاعرين السابقين من الروح والخفّة والإيناس والبهجة[1].

لذلك ليس للألفاظ مزيّة وهي منفردة، واللفظ لا ينفصل عن المعنى، ويتّحد معه، والمعنى سابق على اللفظ الذي هو وعاء، وسمة له، ووضع قد وضع ليدل عليه، و«لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني، لم يُتصوّر أن يجب فيها نظم وترتيب»[2]، لأن من سمات النظم «أنك ترتّب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[3]، والدليل على أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم منفردة، ومجردة من معاني النحو، أننا لو ذهبنا إلى أي كلام وأزلنا أجزاءه عن مواضعها، ووضعناها وضعاً جديداً يمتنع في: «قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل»: «من نبكِ قفا حبيب ذكرى منزل». على ذلك لا فصاحة للفظ من أجل مزية تقع في معناه أو جرسه، لكنه يوجبها له موصولاً بغيره، ومعلقاً بمعنى ما يليه من الألفاظ، ففي قوله تعالى: ﴿ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ ﴾ [المنافقون: 4] لا يمكن لأحد أن يضع يده على كلمة منها فيقول: إنها فصيحة، مع إكبار الناس شأن هذه الآية في الفصاحة، فما سبب الفصاحة فيها إذن؟. الجواب على ذلك في ثلاثة أمور[4]:

1- أن كانت «على» فيها متعلقة بمحذوف في موضع المفعول الثاني.

2- أن كانت الجملة التي هي «هم العدو» بعدها عارية من حرف عطف.

3- التعريف في «العدو»، وأن لم يقل: «هم عدوّ».

---

(1) دلائل الإعجاز: 47.

(2) المصدر نفسه: 454.

(3) المصدر نفسه: 454.

(4) المصدر نفسه: 403.

«ولو أنك علّقت «على» بظاهر، وأدخلت على الجملة التي هي «هم العدو» حرف عطف، وأسقطت الألف واللام من «العدو» فقلت: «يحسبون كل صيحة واقعة عليهم، وهي عدوّ» لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنها بأسرها، ولو أنك أخطرت ببالك أن يكون «عليهم» متعلقاً بنفس «الصيحة»، ويكون حاله معها كحاله إذا قلت: «صحت عليه»، لأخرجته عن أن يكون كلاماً، فضلاً عن أن يكون فصيحاً»[1].

وخلاصة الرأي الذي يؤسس عليه الجرجاني نظريته في هذا الجانب (اللفظ)، أن الفصاحة لا تكون في الألفاظ، وإنما في المعاني، ولذلك لا يُقال في الكلمة المفردة إنها فصيحة، ما لم تُضمّ إلى غيرها مكونةً جملاً وعبارات لها دلالة واضحة.

البيان:

يريد الجرجاني بالبيان الفصاحة والبلاغة والبراعة، وتعدّ دراسته صور البيان من أرقى ما قُدّم في النقد العربي القديم من حيث التحديد والتقسيم وبيان جماليات هذه الصور، لذلك أولاها منزلة مقدّمة في بحثه، على الرغم من تشعبها وكثرة أقسامها، لأن دراسة هذه الصور كبيرة النفع ليس في الأدب وحده، وإنما في فهم كتاب الله عز وجل، والوقوف على أسراره، فالمفسر لا يستطيع تصوّر المعنى من غير معرفة دلالة الألفاظ، وما وراء الألفاظ، لذلك أخذ على بعض المفسرين جهلهم هذه المسألة: «ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير بغير علم أن يُوهموا أبداً في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها، فيفسدوا المعنى بذلك، ويبطلوا الغرض»[2]. وهذه الصور البيانية هي التشبيه والمجاز والكناية، وما يتصل بها من فنون تنقل اللفظ من معناه الأول إلى معناه الثاني.

والتجوّز ليس في اللفظ، وإنما في معناه، أي في النظم الذي ترجع إليه الصور البيانية، «لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من

---

(1) دلائل الإعجاز: 404.

(2) المصدر نفسه: 305.

بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون، لأنه لا يُتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يُتوخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[1].

النحو:

النحو مكوّن رئيس من مكونات نظرية النظم، ويرى الجرجاني أنه: «المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه، والمقياس الذي لا يُعرف صحيح من سقيم حتى يُرجع إليه»[2]، ولا يقوم النظم إلا على ما يقتضيه علم النحو وقوانينه وأصوله، فما من كلام صحيح النظم أو فاسد النظم إلا ترجع تلك الصحة وذلك الفساد إلى معاني النحو، كما أن الفكر لا يتعلّق بمعاني المفردة مجرّدة من معاني النحو، ففي قول بشار:

كـأنّ مُثـارَ النقْـعِ فـوقَ رؤوسـنا وأسـيافنا ليـلٌ تَهـاوى كواكبُـهُ

لا يتصوّر أن يكون بشار قد أُخطِر معاني هذه بباله أفراداً عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع «كأنّ» في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في «مثار النقع» من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكّر في «فوق رؤوسنا» من غير أن يكون قد أراد أن يضيف «فوق» إلى «الرؤوس»، وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على «مثار»[3].

والحقّ أن عبد القاهر يقرأ النحو — من حيث علاقته بنظرية النظم — قراءة مختلفة عن قراءات النحويين التي تنحصر في الإعراب والبناء أو الصواب والخطأ، ويمكن لحظ ذلك في المباحث النحوية الدقيقة التي تضمنها معظم كتابه: كالتقديم والتأخير، والحذف، والاستفهام، والفروق في الخبر، والفصل والوصل...، يقول مثلاً في باب التقديم والتأخير:

---

(1) دلائل الإعجاز: 393.

(2) المصدر نفسه: 28.

(3) المصدر نفسه: 411.

«هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة»[1].

وذلك نتيجة قيام الجرجاني بتحليل هذه الأساليب، والتمييز بين تعبير وآخر، وملاحظة الفروق الدقيقة بينها، مستشهداً على ذلك بالكثير من الأشعار والآيات القرآنية، مزوّداً بذوق مرهف، وذهن وقّاد. يقول بعد إيراده أبياتاً عدة شاهداً على جمالية الحذف: «فتأمل الآن هذه الأبيات، واستقْرِها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظّرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم قَلَبْتَ النفس عمّا تجد، وألطفت النظر فيما تُحِسّ به، ثم تكلّف أن تردّ ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أنّ الذي قلتُ كما قلتُ، وأنّ رُبَّ حذفٍ هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[2].

وتخطّى الجرجاني النحو – كما قدّمه النحويون – ظاهرة واضحة في عمله، فالنحويون مثلاً يرون أن أهم ما في العبارة ركن الجملة، والقيد / الفضلة ليس له أهمية كبيرة، أما عبد القاهر – استناداً إلى نظرية النظم – فله كلام آخر، كما في تحليله بيت الفرزدق:

وما حَمَلَتْ أُمُّ امرىءٍ في ضلوعها أعقّ من الجاني عليها هِجَائيا

إذ إن «النكتة التي يجب أن تراعى في هذا، أنه لا يتبيّن لك صورة المعنى، الذي هو معنى الفرزدق، إلا عند آخر حرف من البيت، حتى إن قطعت عنه قوله «هجائيا»، بل «الياء» التي هي ضمير الفرزدق، لم يكن الذي تعقِلُهُ منه ممّا أراده الفرزدق بسبيل، لأن غرضه تهويل أمر هجائه، والتحذير منه، وأن من عرّض أمّهُ له، كان قد عرّضها لأعظم ما يكون من الشر»[3].

---

(1) دلائل الإعجاز: 106.

(2) المصدر نفسه: 151.

(3) دلائل الإعجاز: 535.

بمثل هذا الفهم العميق يعيد عبد القاهر صياغة مفهوم النحو لغايات جمالية ووظيفية، ويؤسس لعلم جديد هو «علم المعاني» الذي يُعنى بتتبع خواص التركيب، وما يتصل بها من الحسن والجودة.

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

كوّن ما تقدّم كله الإطار المنهجي لنظرية النظم عند الجرجاني، وثمة نصوص كثيرة في دلائل الإعجاز تشير إلى بيان المقصود بالنظم على وجه التحديد والدقة:

1- «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض»[1].

2- «هو نظمٌ يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك»[2].

3- «لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعلّق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسبب من تلك»[3].

4- «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخلّ بشيء منها»[4].

5- «والنظم والترتيب في الكلام، عملٌ يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها»[5].

---

(1) المصدر نفسه: 4.

(2) المصدر نفسه: 49.

(3) المصدر نفسه: 55.

(4) المصدر نفسه: 81.

(5) دلائل الإعجاز: 359.

6- «أمر النظم في أنه ليس شيئاً غير توخّي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتّب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[1].

يقتضي ما تقدّم من نصوص في مفهوم النظم ناظماً ينظر في وجوه كل باب من أبواب النحو، وفروقه، فينظر مثلاً في الخبر إلى الوجوه الآتية:

- زيدٌ منطلقٌ
- زيد ينطلقُ
- ينطلقُ زيدٌ
- منطلقٌ زيدٌ
- المنطلقُ زيدٌ
- زيدٌ هو المنطلقُ
- زيدٌ هو منطلقٌ

فيعرف موضع كل وجه، ويجيء به حيث ينبغي له، والفرق بين هذه الأساليب ليس فرقاً في الحركات، وإنما في معاني العبارات التي يُحدثها ذلك الوضع ،والنظم الدقيق، وأي تقصير في معرفة الفروق، أو خروج عن أمر النظم – كما بيّنه الجرجاني – يوقع فيما سماه «فساد النظم»، ومن أمثلته:

قول الفرزدق:

وما مثلُهُ في الناسِ إلا مُملَكاً أبو أمِّهِ حيٌّ أبوه يقاربُهْ

وقول المتنبي:

ولِذا اسمُ أغطيةِ العيونِ جفونُها من أنّها عملَ السيوفِ عوامِلُ

وقوله:

([1]) المصدر نفسه: 454.

الطيـــبُ أنـــتَ إذا أصـــابكَ طيبُـــهُ والماءُ أنتَ إذا اغتسلتَ الغاسلُ

وقوله:

وفاؤكمـــا كـــالرَّبع أشـــجاهُ طاسِمُـــهُ بـــأنْ تُسعدا والـدمعُ أشفاهُ ساجمُهُ

وقول أبي تمام:

ثانيـــهِ في كبـــدِ السَّـــماءِ ولم يكُـــنْ كـــاثنين ثـــان إذ همـــا في الغـــار

وقوله:

يديْ لمن شاءَ رهنٌ لم يذُقْ جَرَعاً من راحتيكَ درَى ما الصَّابُ والعسَلُ

وفساد النظم في الأبيات السابقة ونظائرها هو من جهة سوء التأليف، وتعاطي الشاعر ما تعاطاه على غير الصواب «وصنع في تقديم أو تأخير، أو حذف أو إضمار، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه، ومما لا يسوّغ ولا يصحّ على أصول هذا العلم»[1]. ومما دام الأمر خاصاً بالتأليف والترتيب حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة، تطلّب معرفة القصد، وكلما خفي الفساد زادت ضرورة ذوق الناقد/ المتلقي بوصفه الآلة التي يُعرف بها فاسد النظم الخفي من صحيحه، إذ «ليس في أصناف العلوم الخفيّة، والأمور الغامضة الدقيقة، أعجب طريقاً في الخفاء من هذا»[2].

لذلك قد ينظر المرء في البيت دهراً طويلاً ويفسّره، ثم يبدو فيه أمر خفي لم يكن قد علمه، مثل بيت المتنبي:

عجبـــاً لـــه حفِـــظَ العِنـــانَ بأنمـــلٍ مـا حِفْظُها الأشياءَ من عاداتِها[3]

---

(1) دلائل الإعجاز: 84.

(2) المصدر نفسه: 551.

(3) دلائل الإعجاز: 551 552.

إذ مضى زمن طويل يقرؤه الجرجاني، ولا يقع له أن فيه خطأ، وذلك في قوله «حفظها» إذ كان ينبغي أن يقول «حفظ» لأن المعنى على أنه ينفي الحفظ عن أنامله جملة، وإضافته الحفظ إلى الضمير (حفظها) يقتضي أن يكون قد أثبت لها حفظاً، ونظير ذلك أننا نقول: «ليس الخروج في هذا الوقت من عادتي» ولا نقول: «ليس خروجي في هذا الوقت من عادتي».

ومما فيه خطأ وهو في غاية الخفاء قوله:

ولا تَشَاكَّ إلى خلْقٍ فتُشْمِتُهُ شكوى الجريح إلى الغِرْبانِ والرَّخَمِ[1]

وذلك أنك إذا قلت: «لا تضجر ضجر زيد» كنت قد جعلت زيداً يضجر ضرباً من الضجر، ثم إن لم تعتبر خصوص وصف، فلا أقل من أن تجعل الضجر على الجملة من عادته، وأن تجعله قد كان فيه، وإذا كان كذلك، اقتضى قوله: «شكوى الجريح إلى الغربان والرخم» أن يكون ههنا «جريح» قد عُرف من حال أنه يكون له شكوى إلى الغربان والرخم، وذلك محال، والعبارة الصحيحة في هذا أن يقال: لا تَشَاكَّ إلى خلق، فإنك إن فعلت كان مَثَل ذلك مثل أن تصوّر في وهمك أنّ بعيراً دَبِراً كشف عن جرحه، ثم شكاه إلى الغربان والرّخم.

أما ما يوصف بالحسن، فلأجل حسن النظم الذي فيه خصوصاً، دون غيره من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك، يضاف إلى ذلك تقدير المتلقي ذي الذوق المرهف والعلم بأصول النحو وقوانينه، كما في أبيات البحتري:

بلونا ضرائبَ من قد نرى فما إن رأينا لفتحٍ ضريبا

هو المرءُ أبدَتْ لهُ الحادثا تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

تَنَقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدُدٍ سماحاً مُرجّىً وبأساً مَهيبا

---

(1) المصدر نفسه: 552 553. دبر البعير: تقرح ظهره من الحمل.

فكالسيفِ إن جئتَهُ صارخاً وكالبحرِ إن جئتَهُ مُستثيبا

التي تروق المتلقي ويجد لها اهتزازاً في نفسه، لأنه «قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله»[1]، وتفصيل ذلك:

- نكّر «سؤدد» وأضاف الخلقين إليه.
- في قوله «فكالسيف» عطف بالفاء مع حذف المبتدأ.
- تكريره الكاف في قوله «وكالبحر».
- قَرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه.
- أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، في قوله «صارخاً» و«مستثيبا».

كذلك الأمر في قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذا نبا دهرٌ وأنكرَ صاحبٌ وسلّطَ أعداءٌ وغابَ نصيرُ

تكونُ عن الأهوازِ داري بنجوةٍ ولكنّ مقاديرٌ جرتْ وأمورُ

وإنّي لأرجو بعد هذا محمداً لأفضلِ ما يُرجى أخٌ ووزيرُ[2]

ففي هذه الأبيات رونق وطلاوة، وحسن وحلاوة، وذلك لأنه:

- قدّم الظرف «إذ نبا» على عامله «تكونُ» ولم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر.
- قال «تكون» ولم يقل «كان».
- نكّر الدهر، ولم يقل «فلو إذا نبا الدهر».
- ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد.

---

(1) دلائل الإعجاز: 85.

(2) المصدر نفسه: 86.

- قال: «وأُنكر صاحب»، ولم يقل: وأنكرتُ صاحباً.

النظم الحسن ينتمي إلى ما يسميه الجرجاني «النمط العالي الشريف» الذي لا نجده إلا في شعر الفحول، والمطبوعين الذين يُلهمون العقول إلهاماً، كقول الشاعر:

تَمَنّانا لِيلقانا بقومٍ ... تخالُ بياضَ لأمِهمُ السّرابا

فقد لاقيتَنا فرأيتَ حرباً ... عَواناً تمنعُ الشيخَ الشَّرابا[1]

والحسن في موضع الفاء في قوله «فقد لاقيتنا فرأيت حرباً».

وقول العباس بن الأحنف:

قالوا خراسانُ أقصى ما يُراد بنا ... ثم القفولُ فقد جِئنا خراسانا

وموضع الحسن في «الفاء» و«ثم» قبلها.

وقول ابن البوّاب:

وإنْ قتلَ الهوى رجلاً ... فإني ذلكَ الرجلُ

والحسن في الإشارة والتعريف في قوله: «فإني ذلك الرجل».

وبعد أن يسوق أمثلة كثيرة من هذا «النمط العالي الشريف» يلخّص هذا الباب في قوله: «ليس من بصيرٍ عارفٍ بجوهر الكلام، حسّاس متفهّم لسرّ هذا الشأن، يُنْشَدُ أو يقرأ هذه الأبيات، إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه، يُعْجبُ ويُعجّبُ، ويُكْبِر شأن المزية فيه والفضل»[2].

ولتأكيد تلازم الجانبين النظري والتطبيقي في نظرية النظم عند الجرجاني، يُخصص فصلاً تطبيقياً مهماً في دلائل الإعجاز يسميه: «في النظم يتّحدُ في الوضع، ويدِقُّ فيه

---

(1) دلائل الإعجاز: 89.

(2) المصدر نفسه: 92.

الصنع»[1]، ويقصد بذلك: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، ومن أمثلة ذلك:

- المزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء، كقول البحتري:

إذا احتربتُ يوماً ففاضتْ دماؤها تذكّرتِ القُربى ففاضتْ دموعها

- التقسيم، وخصوصاً إذا قسّمت وجمعت، كقول حسان:

قومٌ إذا حاربوا ضرُّوا عدوَّهُمُ أو حاولوا النفعَ في أشياعهمْ نَفَعُوا

سجيّةٌ تلك منهمْ غيرُ مُحْدَثَةٍ إنّ الخلائقَ فاعلمْ شرّها البِدَعُ

- تشبيه شيئين بشيئين، وهذا مما ندر ولَطُف، ودقّ نظر واضعه، كقول الفرزدق:

والشيبُ ينهضُ في الشباب كأنّهُ ليلٌ يصيحُ بجانبيهِ نهارُ

- الاستعارة والنظم، إذ يتم الحسن للاستعارة – على لطفها وغرابتها – بما يُتوخّى في وضع الكلام ،وليس لمجرد الاستعارة ،كقوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[مريم: 4]. فالمزية هنا لأنّ سُلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يُسْنَد إليه، ويُؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده، مبيناً أن ذلك الإسناد، وتلك النسبة إلى ذلك الأول، إنما كانا من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة، وذلك أنّا نعلم أن «اشتعل» للشيب في المعنى، وإن كان هو للرأس في اللفظ.

وقول المتنبي:

غصبَ الدهرُ والملوكُ عليها فبناها في وجْنةِ الدهرِ خالا

---

[1] دلائل الإعجاز: 93 105.

الحسن ليس في أنه جعل للدهر وجنة، وجعل البَنيّة حالاً في الوجنة، وإنما في أنه أخرج الكلام مخرجاً أتى به بالحال منصوباً على الحال من قوله «فبناها»، ولو قلنا: «وهي حال في وجنة الدهر» لوجدنا الصورة لا تحسن ذلك الحسن الذي جاء به المتنبي في البيت.

يتّضح مما تقدم أن عبد القاهر ينفي كل مزية للكلام ما لم يكن له تعلّق بالنظم، ومعاني النحو هي المنطلق في أي تحليل للبحث عن المزيّة، والشواهد القرآنية الكثيرة في دلائل الإعجاز محلّلة استناداً إلى نظرية النظم، ومؤسّساتها.

- كقوله تعالى:

﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَ يَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ |هود: 44| الإعجاز في الآية، والمزية الظاهرة فيها لا يرجعان إلا إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ولم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة وهكذا، وبيان ذلك ما يأتي[1]:

- مبدأ العظمة أن نوديت الأرض ثم أُمرت.
- كان النداء بيا دون أيّ، نحو «يا أيتها الأرض».
- إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: ابلعي الماء.
- أُتْبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها.
- نداء السماء كذلك وأمرها بما يخصّها.
- قيل: وغيض الماء، فجاء الفعل على صيغة فُعِل الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر.
- تأكيد ذلك وتقريره في قوله تعالى: وقضي الأمر.

---

(1) دلائل الإعجاز: 45 46.

- ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو: استوت على الجودي.
- إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن.
- مقابلة قيل في الخاتمة بقيل في الفاتحة.
- وكقوله تعالى: ﴿وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ﴾ [البقرة: 96] ففي تنكير «حياة» حسن وروعة ولطف موقع، لا نجدها في التعريف، والسبب في ذلك أن المعنى على الازدياد من الحياة، لا الحياة من أصلها، وذلك أنه لا يحرص عليه إلا الحيّ، فأما العادم للحياة فلا يصحّ منه الحرص على الحياة ولا على غيرها، وإذا كان كذلك صار كأنه قيل: «ولتجدنهم أحرص الناس، ولو عاشوا ما عاشوا على أن يزدادوا إلى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه حياةً في الذي يُستقبل»، كما أننا لا نقول هنا: أن يزدادوا إلى حياتهم «الحياة» بالتعريف، وإنما نقول: «حياة»، إذ كان التعريف يصلح حيث تُراد الحياة على الإطلاق، كقولنا: «كل أحد يحب الحياة ويكره الموت»، كذلك الحكم في الآية[1].
- وقوله تعالى:

﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾ [الكهف: 18].

لا أحد يشك في امتناع الفعل هنا، وقولنا: «كلبهم يَبْسُط ذراعيه» لا يؤدي الغرض، لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدّد الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة، وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئاً فشيئاً، فالغرض إذن تأدية هيئة الكلب[2].

---

(1) دلائل الإعجاز: 288.

(2) دلائل الإعجاز: 175.

أخيراً، يوصل عبد القاهر نظريته في النظم إلى نهايتها في تأكيده أنّ البلاغة والفصاحة للمعاني، وأن التفاضل في البلاغة والفصاحة هو في النظم، ويضرب مثالاً على ذلك «التشبيه» فقولنا: «زيد كالأسد» أو «مثل الأسد» أو «شبيه الأسد» تشبيه غُفْل ساذج، أما قولنا: «كأن زيداً الأسد» فتشبيه أيضاً، إلا أنّ بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأن له صورة خاصة، وفيه تفخيم للمعنى وزيادة فيه، بأن أفدنا أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلبٌ لا يخامره الذعر ولا يدخله الروع، بحيث يُتَوهّمُ أنه الأسد بعينه.

وقولنا: «لَئِنْ لقيتَهُ لَيلْقَيَنّكَ منه الأسد»، يفيد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن وصفة أخصّ، وذلك أننا نجعله في «كأن» يُتوهم أنه الأسد، وهنا يُرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حدّ التوهّم إلى حد اليقين.

ثم إذا نظرنا في قول الشاعر:

أإن أُرْعِشتُ كفّا أبيك وأصبحتْ ... يداكَ يَدَيْ ليثٍ فإنّك غالبُهْ

نجد أنه يبدو في صورة أحسن وأنق، ثم إذا نظرنا في قول أرطأة بن سُهَيَّة:

إنْ تَلْقَني لا ترى غيري بناظرة ... تَنْسَ السلاح وتَعْرِفْ جبهةَ الأسدِ

وجدناه قد فضل الجميع، وأخرج المعنى في غير تلك الصور كلّها.

إذن: ربط عبد القاهر الجرجاني إعجاز القرآن بنظمه، وبنى على ذلك تصوّره في البلاغة والفصاحة، وحلّل الأدب، ولاسيما الشعر من هذا المنظور، ورأى شعرية الشعر مجموعة علاقات، منتقلاً بهذه الرؤية من اللفظ والمعنى إلى معنى المعنى، ومن النحو إلى علم معاني أساليب النحو، فكان بحق صاحب «نظرية النظم»، والباحث المدقق الذي قدّم مقاربات جديدة وجادّة في النحو والمعاني والفصاحة والبلاغة والأسلوب... .

المبحث الخامس

الأثر الفلسفي في النقد العربي القديم
المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجاً

تأثرت الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، وظهر هذا التأثر[1] لدى كثير من العلماء والأدباء والمتكلمين والفلاسفة والنقاد.. وغيرهم، وكانت حركة الترجمة في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد كوّنت أحد الروافد العلمية والفكرية الجديدة في عدد من العلوم عند العرب، ولاسيما النقد، وكان في هذه الترجمات قضايا تتصل بالخطابة والشعر اتصالاً وثيقاً، ككتاب الخطابة وكتاب الشعر لأرسطوطاليس، وقد اجتهد الفلاسفة المسلمون في شرحهم الفلسفة اليونانية، ووظفوا بعضاً مما فيها في فلسفتهم الخاصة، في إطار عربي إسلامي، فظهر في دراساتهم هذا الأثر على صعيد آلية التفكير ومناهج البحث، وجدّة القضايا التي تبحث فيما استتر في قضايا النقد العربي القديم كاللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، وغيرها... ومن هؤلاء قدامة بن جعفر، والفارابي، وأبو حيان التوحيدي، وابن سينا، وابن رشد، وفيما يأتي أمثلة عن ذلك التأثر:

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الخامس الهجري، عباس أرحيلة، المغرب، جامعة محمد الخامس، 1999.

التأثير اليوناني في النقد الأدبي العربي القديم، داود سلوم، مجلة كلية الآداب العراقية، العدد الرابع عشر، 1970 1971.

أصول النقد العربي القديم، حسام قصيحي، منشورات جامعة حلب، 1991.

أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الطاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر – بيروت، 2007.

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط4، 2006.

قدامة بن جعفر (ت327هـ):

ثمة مؤثرات أرسطية واضحة في مؤلفات قدامة، الذي ألّف كما يذكر المؤرخون: تفسير بعض المقالة الأولى من السماع الطبيعي لأرسطو، وله كتاب في صناعة الجدل، ويعدّ كتابه «نقد الشعر» أنموذجاً جيداً لرصد تأثير منطق أرسطو فيه.

وضع قدامة حداً للشعر ميّز به الشعر مما ليس بشعر في قوله: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]، فكلمة قول: بمنزلة الجنس، وموزون: فصل له عما ليس بموزون، ومقفى: فصل عمّا هو موزون ولا قوافي له، ودالّ على معنى: فصل له عمّا يكون موزوناً مقفى ولا يدلّ على معنى، وفي هذا منطق وفلسفة، واتّجه بسببهما لاحقاً إلى الحديث عن الشعر من حيث عناصره البسيطة (اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية) ثم اتّجه إلى المركّبات (اللفظ والمعنى، واللفظ والوزن، والمعنى والوزن، والمعنى والقافية) أي تحدّث عن ثماني وحدات بقسمة منطقية، ثم راح يتحدث عن نعوت العناصر الأربعة الأولى، ونعوت المركبات الأربعة الثانية، ثم عيوب العناصر الأربعة الأولى، وعيوب المركبات الأربعة الثانية، أما ما يتعلق بالمعنى، فكان همّ قدامة حصر المعاني، ثم حصر الصفات الموجبة والسالبة التي قد تلحقها، لذلك حدّد المعاني في ستة أنواع: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب، كل منها ذو حدّين: جيد ورديء، ولها سبع صفات، كل صفة موجبة ونقيضها، وهي:

- صحّة التقسيم – صحّة المقابلات – صحّة التفسير – التتميم – المبالغة – التكافؤ – الالتفات.
- فساد التقسيم – فساد المقابلات – فساد التفسير، الاستحالة والتناقض – إيقاع الممتنع – مخالفة العرف – نسبة الشيء إلى ما ليس له.

---

(1) نقد الشعر: 64.

هذه حال المعاني في وصفها البسيط، فإذا تركّبت مع اللفظ كان ائتلافها يقتضي توافر: المساواة والإشارة والإرداف والتمثيل والمطابقة والمجانسة، ويقابل هذه المحاسن عيبان هما: الإخلال (النقص الذي يفسد المعنى)، والزيادة التي تفسد المعنى، أما إذا ائتلفت المعاني مع الوزن فهناك: التمام والاستيفاء والصحّة، وإذا اختلّ الائتلاف فهناك القلب والبتر.

يشير هيكل الكتاب إلى وجود خطّة تأليفية دقيقة، وذهنية علمية صارمة، وتحوّل واضح — قياساً إلى النقد السابق على الأقل — من الاهتمام بشروط إنتاج الشعر، إلى تحليل الشعر تحليلاً منطقياً يعتمد التنظيم والتصنيف والتفريع، على نحو يشبه عمل أرسطو وتقسيماته في كتابه «فن الشعر».

وإذا ما حاولنا تجاوز هذه الصورة الخارجية للكتاب، ودخلنا في الفروع فسيتضح ما ذهبنا إليه أكثر. على سبيل المثال، يرى قدامة أن أغراض الشعر إما أن يكون موضوعها الإنسان (الممدوح المهجو المرثي المتغزل به الموصوف) وإما أن يكون موضوعها الشيء (الموصوف)، وقد يأتي غرض يجمع بين هذين بالرابطة التصويرية (التشبيه)، وفي رأي قدامة — باستثناء الوصف وهو موضوع مشترك بين الإنسان والشيء — أنّ الأربعة الأولى ليست إلا منحاً للصفات أو سلباً لها، فالمدح مثلاً يتطلب صفات إيجابية تسلب في الهجاء، وتحوّل إلى المتوفّى في حال الرثاء، وتحوّر عن قاعدتها الأصلية في الحديث عن النساء. وعند حديثه عن الصفات الإيجابية يلجأ إلى ثقافته الفلسفية، وإلى أفلاطون الذي جعل الفضائل الكبرى أربعاً: العقل والشجاعة والعدل والعفّة، ففي المديح: من يمدح بهذه الصفات فهو مصيب، ومن يمدح بغيرها يكون مخطئاً، وهذه الفضائل أصولٌ تتفرع عنها فروع، فمن أقسام العفّة مثلاً: القناعة وقلة الشّره وطهارة الأزرار... وفضيلة العقل تتفرع إلى: الحياء والبيان والكياسة والكفاية... هذه الفضائل — تبعاً لمنهجية قدّامة — مركّبة كذلك، فمن العقل والشجاعة يتولد الصبر على الملمات والنوازل، والوفاء بالإيعاد.

ويحيلنا التتبع الدقيق إلى الاستنتاج ذاته:

استناداً إلى ما استطاعت أن تؤديه الترجمة العربية لكتاب أرسطو (فن الشعر) تقابل التراجيديا والكوميديا المديح والهجاء، فالتراجيديا (المديح) كما يقول أرسطو هي محاكاة فعل نبيل تام، والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي غاية في الفضيلة[1]، والفضيلة التي يتحدث عنها أرسطو وسط بين طرفين، فهل يجوز للشاعر أن يصف قوماً بالإفراط في هذه الفضائل؟.

يقارب قدامة المسألة بالإيجاب لأنها من باب «الغلوّ» الذي لا يراد منه إلا المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء.

يكرر قدامة في سياق حديثه عن المديح أنّ «كل واحدة من الفضائل الأربع المتقدم ذكرها وسط بين طرفين مذمومين»[2].

ويضيف محاولاً الإجابة عن تساؤل أرسطو: «وقد وصف شعراء مصيبون متقدمون قوماً بالإفراط في هذه الفضائل، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم»[3]، ويقرر أن المسألة في النهاية ليست إلا مبالغة وتمثيلاً، لا حقيقة الشيء، وذلك مما يندرج في باب «الغلوّ في الشعر»، ويوضّح قدامة موقفه من هذه المسألة في قوله: «رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر وهما: الغلوّ في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحدّ الأوسط في ما يقال منه... إن الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم»[4].

---

(1) فن الشعر، أرسطو طاليس: 117.

(2) نقد الشعر: 99.

(3) المصدر نفسه: 99.

(4) المصدر نفسه: 94.

إنّ الخياز قدامة إلى الغلو كما يرى فلاسفة اليونانيين، جعله مناقضاً لمبدأ الصدق الذي دافع عنه نقاد سابقون مثل الآمدي وابن طباطبا.

ولم يكتف بذلك، وإنما بالغ في تأييده هذا المذهب، وإن أفرط فيه الشاعر وجاء «بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم»[1]، إلا أنه مع ذلك — انسجاماً ومنهجيته التصنيفية الدقيقة — تنبّه إلى أن للغلو حدّاً إذا تجاوزه لا يكون مقبولاً، وتحدّث عن عيب من عيوب المعاني سمّاه: «إيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه وتمكن كونه»[2]، والفرق بين الممتنع والمتناقض أن الممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم، والمتناقض لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم، فمن الممتنع قول أبي نواس:

يـــا أمـــين اللهِ عِـــشْ أبـــداً دُمْ علـــى الأيـــامِ والـــزمن

فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح أمراً أو دعاءً، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح، ولكي لا يقع في مناقضة ما جوّزه سابقاً من الغلو، يوضّح أن قول أبي نواس ليس غلواً ولا إفراطاً، بل خروجاً عن حدّ الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، لأن الغلوّ إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له.

وقدامة في هذا الموقف يعيد صياغة موقف أرسطو من مسألة الصدق الشعري، فما يسميه «الممتنع» يطلق عليه أرسطو «المستحيل المحتمل»[3]، والمستحيل المحتمل عنده مفضّل على غير المحتمل.

هذه الأمثلة وغيرها، في نقد قدامة، تشير إلى أن كتاب «فن الشعر» كان دافعاً قوياً في تأليف كتابه «نقد الشعر» ومؤثراً واضحاً في كثير من القضايا النقدية التي غلب عليها نمط التفكير الفلسفي عموماً، وأفكار أرسطو خاصة.

---

(1) نقد الشعر: 94.

(2) المصدر نفسه: 201.

(3) فن الشعر: 117.

الفارابي (ت339هـ):

يعدّ عمل الفارابي «رسالة في قوانين صناعة الشعراء» تلخيصاً لجزئيات في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وبناءً عليها. يقول: «قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معانٍ تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة، فضلاً عن القول في صناعة الشعر»[1]، المهم في هذا القول أن الفارابي كان مطلعاً على «فن الشعر» لأرسطو، ويتقاطع معه في غير موضع، ويحتفظ باسمي الملهاة والمأساة عند اليونانيين (طراغوذيا وقوموذيا) ولا يسميهما كما ورد في بعض ترجمات «فن الشعر» القديمة (المدح والهجاء).

يخصص الفارابي جزءاً من رسالته للحديث عن «الأقاويل الشعرية» من حيث طبيعتها وغايتها على النحو الذي حدّده أرسطو في «فن الشعر»، مثلما سبق لقدامة بن جعفر أن فعل في حديثه عن حدّ الشعر، وعناصره البسيطة والمركبة، والأقاويل الشعرية نوع من أنواع كثيرة من الأقاويل، منها البرهانية والجدلية والخطابية... بعضها جازم مطلقاً كالأقاويل البرهانية، وبعضها غير جازم، وتتفاوت حظوظها من الصدق والكذب، فالأقاويل البرهانية صادقة بالكل لا محالة، والجدلية صادقة بالبعض على الأكثر، أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة بالكل لا محالة، لأنها قائمة على التخييل[2]، ولهذا كان للتمثيل في الشعر قيمة العلم في البرهان، والظنّ في الجهل، والإقناع في الخطابة، وسيتم التفصيل في المحاكاة عنده في مكانها من هذا المبحث، لأهمية عرضها في سياقها.

وفي الجملة، أتمّ الفارابي القول في الصناعة الشعرية مما كان قد توقف عنده أرسطو، مستفيداً من الموازنة بين أدبين (اليوناني والعربي) وهو ما لم يتوافر لأرسطو نفسه الذي كان يقيم تصوراته بناء على الأدب اليوناني وحده.

---

(1) مقالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس)، ص149.

(2) المصدر نفسه: 150.

أبو حيان التوحيدي (ت414هـ):

تتلمذ التوحيدي، قراءة وتواصلاً شخصياً، على يد عدد من الشيوخ، منهم أبو زيد البلخي (ت322هـ) الذي كان يذهب في رأي الفلسفة، وأبو سليمان المنطقي (ت391هـ) الذي يمثل التراث الفارابي في المنطق، ويعدّ مدرسة في حد ذاته، تقوم على المنطق والفلسفة والحكمة، وتقيم التوازن بين الشريعة والفلسفة اليونانية، وأبو الحسن العامري (ت380هـ) الذي عُني بكتب أرسطو، ووضع عليها شروحاً وتعليقات، ويحيى بن عدي (ت364هـ) الذي عمل على ترجمة كتب أرسطو من السريانية إلى العربية، وتلخيص كتب الفارابي وشرح فلسفته.

وله جهود كبيرة في النقد النظري المؤسس على المنطق والفلسفة، ويشكل نقده صدى لمنهجيات الفلاسفة وقضاياهم، وسنتوقف عند قضيتين اثنتين للدلالة بالتفصيل على ذلك، وهما قضية الشعر والنثر، حدّهما وبلاغتهما والمفاضلة بينهما، وقضية الصدق والكذب في الأدب.

1- الشعر والنثر، حدّهما وبلاغتهما والمفاضلة بينهما:

الواقع أن هذه القضية كانت الموضوع الرئيس في الليلة الخامسة والعشرين من الإمتاع والمؤانسة، وفيها يقول الوزير ابن سعدان: «أحب أن أسمع كلاماً في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حدّ ينتهيان وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجعُ بالعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة»[1]، وفي الإجابة يستدعي التوحيدي أقوالاً كثيرة لعلماء وفلاسفة، تعتمد المنطق والقياس، والجدل أحياناً، منها:

- النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحسّ.
- الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدّ الرويّة، وإما أن يكون مركباً منهما، وفيه قُواهُما بالأكثر والأقل، والتفاضل الواقع بين البلغاء في

(1) الإمتاع والمؤانسة: 130/2.

النظم والنثر، إنما هو في المركّب الذي يُسمى تأليفاً ورصفاً، وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحسّ في الرويّة ألوح.

- النثر أصل الكلام، والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل.
- من شرف النثر أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب.
- المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه.
- صورة المنظوم محفوظة، وصورة النثر ضائعة.
- للنثر فضيلته التي لا تُنكر، وللنظم شرفه الذي لا يُجحد ولا يُستر، لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر.

من الواضح في هذه الآراء طابعها الفلسفي، الذي يتعدّى ذلك أحياناً إلى المناظرات الجدلية أو المحاورات المنطقية التي يستعين فيها كل طرف بثقافته الفلسفية في تفضيل الشعر على النثر، أو النثر على الشعر، أو بيان حدّ الشعر، أو حدّ النثر.

وعلى نحو يشاكل تفكير أرسطو وقدامة والفارابي وغيرهم، يحوّل التوحيدي السؤال عن أفضلية أحدهما ، إلى أيّهما أشدّ تأثيراً في النفس، ويتوجّه بذلك إلى أستاذه أبي سليمان المنطقي، ويأتي جواب المنطقي دقيقاً، بلغة فلسفية شديدة التحديد والتدقيق في المصطلحات الفلسفية، النقدية، ومنه[1]:

- النظم أدلّ على الطبيعة لأن النظم من حيّز التركيب، والنثر أدلّ على العقل، لأن النثر من حيّز البساطة.
- تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور، لأنا للطبيعة أكثر منّا بالعقل.
- الوزن معشوق للطبيعة والحسّ، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ.

---

(1) المقابسات: 245 246.

- العقل يطلب المعنى فلذلك لا حظّ للفظ عنده، وإن كان متشوقاً معشوقاً.
- المعنى متى صُوِّر بالسانح والخاطر، وتوفّى الحكم، لم يُبل بما يقويه من اللفظ الذي هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف.
- العقل مع هذا يتخيّر لفظاً بعد لفظ، ويعشق صورة دون صورة، ويأنس بوزن دون وزن، ولهذا شقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم.
- ليس هذا للطبيعة، بل الذي يُستند إليها ما كان حلواً في السمع، خفيفاً على القلب، بينه وبين الحق صلة، وبين الصواب وبينه آصرة، وحكمها مخلوط بإملاء النفس، كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل.

في هذه الإجابة ينتقل أبو سليمان من التمييز بين الجنسين إلى مدخل كل منهما في النفس، والمحصلة أن العقل ليس خلواً من الإحساس بالجمال، وأحكام العقل تختلط بأحكام الطبيعة، وفاعلية الجنسين تتجلى في التداخل القائم بينهما:

«ففي النثر ظلّ النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلّا، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»[1].

لهذا لجأ التوحيدي إلى تأسيس في مستوى ثان يميز بين ضروب البلاغة: بلاغة الشعر، وبلاغة الخطابة، وبلاغة النثر، وبلاغة المثل، وبلاغة العقل، وبلاغة التأويل، وبلاغة البديهة، وما يهمنا في هذا السياق بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة، فأما بلاغة الشعر: «فأن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والملاءمة ظاهرة»[2]، وأما بلاغة النثر: «فأن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً،

---

(1) المقابسات: 246.

(2) الإمتاع والمؤانسة: 141/2.

والمُراد سليماً، والرونق عالياً، والحواشي رقيقة، والصّفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متصلة، والأعجاز مفصّلة»[1].

إن البحث في هذه القضية ذو منشأ فلسفي، لذلك يميز التوحيدي بلاغة النظم والنثر في مستوى البنية، بتخصيص كل طرف من طرفي الثنائية ببلاغة خاصة، وكلّ منهما يعمل بآلية تخصّ التلقي الجمالي: إقناعية النثر، وتخيلية الشعر، من غير أن يقيما حدوداً فاصلة بينهما، فتكون الجودة في كلا الجنسين بمقدار ما يقترب أحدهما من الآخر، ويتصل به في نوع من وحدة الفنون والأجناس الأدبية:

«وفي الجملة أحسن الكلام، ما رقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يُطْمِع مشهوده بالسّمْع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مُريغ حلّق، وإذا حلّق أَسَفّ، أعني يبعُد عن المُحاول بعنف، ويَقْرُب من المتناول بلطف»[2].

2- الصدق والكذب:

يميل التوحيدي إلى أن مسألة الوفاء بمتطلبات الفن وقوانينه تتجاوز مطلب الصدق والمطابقة بين الأدب والواقع، أي إن الأدب لا يُنظر إليه مطابقاً أو مخالفاً للواقع، بل لأجل ما فيه من فن، والمعنى الأدبي حظّه من الحقيقة/ الصدق قليل، ولاسيما إذا ما قُورن بالمعنى الفلسفي، ومما يعزّز هذا الموقف أنّ التوحيدي يعدّ الشعر والنثر، من حيث الصدق، والكذب، من باب واحد، فكلاهما كلام وإن اختلفت الصورة.

واستناداً إلى مرجعيته الفلسفية صنّف الصدق في زمرة النفس الناطقة، والكذب في زمرة النفس الغضبية[3]، الناطقة من حيث هي جوهر إلهي، والغضبية من حيث هي روح تدبرها النفس الأولى، وتمدّها وتأمرها وتنهاها، ليكونا حقيقة ووهماً، غير أن هذا الفصل

---

(1) الإمتاع والمؤانسة: 141/2.

(2) المصدر نفسه: 145/2.

(3) المصدر نفسه: 113/2.

الحادّ يضعف في الفن والأدب، فإذا كانت البلاغة «هي الجدّ، وهي الجامعة لثمرات العقل، لأنها تحقّ الحقّ وتبطل الباطل على ما يجب أن يكون الأمر عليه»[1]، فإن ثمة حالات يتم فيها «تحقيق الباطل، وإبطال الحق، لأغراض تختلف، وأغراض تأتلف، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها، من خير وشر، وإباء وإذعان، وطاعة وعصيان، وعدل وعدول، وكفر وإيمان، والحاجة تدعو صانع البلاغة وواضع الحكمة وصاحب البيان والخطابة»[2]، وبمقاربة أوضح: «الصدق ممدوح، والكذب مذموم، هذا في النظر الأول، وقد يعْرِض ما يوجب المصير إلى الكذب ليُنْجى به، فهما إذن بعد الحقيقة الأولى وقفٌ على الإضافة، وقد وجدنا مِنْ كذب لينتفع، ولم نجد من صدق ليكتسب الضرر»[3]، أي إن الكذب لا يُحمد إلا إذا أفاد الإنسان كمالاً، ولا يُقبل إلا بضرورة داعية، لكيلا يصبح عادةً وطبعاً، هنا يتّضح فهم التوحيدي للكذب الفني الذي يعادل زينة لفظية توافق صدق المعنى بصورة جميلة تؤثر في نفس المتلقي.

مثل هذا النقاش يمهّد لقضية المحاكاة التي قال بها غير واحد من الفلاسفة، وفي «المقابسات» القضية أظهر بحكم النسق الفلسفي الذي يتحكّم في مسائله كلها. يقول: «الصناعة تحكي الطبيعة، وتروم اللحاق بها، والقرب منها»[4]، فالفن صناعة والعلاقة بين الطبيعة والفن علاقة محاكاة، وفي هذا تمثيل للفلسفة اليونانية، وإن لم يكن بذلك التوسع، والاصطلاح، ومع ذلك تبقى سمة تكييف المقولات الفلسفية اليونانية مع الثقافة والبلاغة العربيتين جهداً نقدياً ميّز النظر الفلسفي العربي وأخرجه عن نمطيته، عند النقاد (قدامة) والفلاسفة (الفارابي) والمفكرين (التوحيدي).

---

(1) الإمتاع والمؤانسة: 101/1.

(2) المصدر نفسه: 101/1.

(3) المصدر نفسه: 157/1.

(4) المقابسات: 164.

المحاكاة:

المحاكاة هي تصوير للعالم الخارجي، وتمثيل له، لأن محصول الأقاويل الشعرية هو تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً، وكان أرسطو قد طرح هذا المصطلح في كتابه «فن الشعر»، وأخذه الفلاسفة المسلمون بعد ترجمة كتاب أرسطو، وأداروه في كتبهم، وتلقّف حازم القرطاجني المصطلح من أرسطو والفلاسفة المسلمين، وتحدّث عن المحاكاة وأقسامها، وفصّل في المصطلح على نحو غير مسبوق.

– المحاكاة عند الفلاسفة اليونانيين:

1– أفلاطون:

طرح أفلاطون المحاكاة ليفسّر بها حقائق الوجود ومظاهره، ورأى أن الحقيقة، وهي موضوع العلم، ليست في الظواهر العابرة، وإنما في المُثُل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المُثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسيّة التي هي ليست في الواقع سوى خيالات لعالم المُثُل.

وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس، وكل ما في عالم الحسّ محاكاة لتلك الصور. اللغة أيضاً محاكاة لما ندركه من الأشياء، فالكلمات محاكاة للأشياء، والحروف وسائل محاكاة.

إذن، تدل المحاكاة عند أفلاطون على العلاقة الثابتة بين الشيء الموجود ونموذجه، ويتحدّد نجاح الفنان في محاكاة الأشياء على حقيقتها، على أن محاكاة الحقيقة لا تغني فيها عن الحقيقة، فهي ليست سوى مقاربة للحقيقة، إذا كانت المحاكاة صحيحة.

وتعدّ صورة الكهف التي أوردها أفلاطون في جمهوريته، تعبيراً جيداً عن نظرية المثل وصلتها بنظرية المحاكاة، إذ يرى أن ما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيحالونها حقيقة، فإذا ما تحرّدوا

من قيود الظاهر، وغادروا كهفهم، أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيداً عن الظلال، فكأن عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجرّدة التي تسبق الوجود، وما الوجود إلا محاكاة حسية لها، بمثابة الظلال من النار[1].

والمحاكاة في الفن أن يحاكي الفنان ظاهر العالم الحسيّ، والعالم الحسيّ ذاته إنما هو محاكاة لعالم المثل، فالفن من هذا المنظور مرآة تعكس ظاهر العالم الحسيّ، بعيداً عن العالم العقلي، ومحاكاة للمحاكاة، فما يصنعه الفنان ليس الحقيقة، وإنما صورة الحقيقة على سبيل «اللعب»، ويمثل لذلك بالسرير، فالإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، ثم يأتي النجار ويصنع سريراً من طريق تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصوّر ويرسم السرير الذي صنعه النجّار، وبهذا يكون عمله بعيداً عن الحقيقة بثلاث درجات، والشاعر مثله مثل المصوّر، إلا أنه يفرّق في الشعر بين الشاعر المُلهم والشاعر المُحاكي، فيجعل للمُلهم مقاماً أسمى من المحاكي، لأن الأول يصوّر المُثُل ، والآخر يصوّر الظلال، كما يفرّق بين الفنان والحكيم، لأن الفن لعب لا يليق بالحكيم أن ينصرف إليه لئلا يبتعد عن إدراك الحق والخير والجمال في جوهر الأشياء، والشاعر في رأي أفلاطون لا يعدّ مبدعاً تماماً، لأنه لا ينشد الحقيقة، ولكن يُوهم بها، وقد كان أفلاطون ينشد طهارة الحياة، ويهاجم ما يسيء إلى هذه الطهارة، وفي هذا المبدأ الفضيلة أهم من الشعر الذي قد يخرج عن الأخلاق، ويشوّه الفضائل، ويحوّل الشقي إلى سعيد، والخيّر إلى شقي... إلا ما كان غنائياً يتغنّى بالفضائل، ولا يضرّ بالأخلاق والحقيقة.

صفوة القول: المحاكاة عند أفلاطون تصوير لظاهر الطبيعة، على نحو يشبه فيه الشاعر الرسام الذي يحاكي «الشيء»، ولا يحاكي «المعنى»، أو «المثل»، فيتأخر بذلك عن الصانع الذي يحاكي مثلاً عقلياً إلهياً ثابتاً[2].

---

(1) جمهورية أفلاطون: 403.

(2) أصول النقد العربي القديم، عصام قصبجي: 50.

2- أرسطو:

يحصر أرسطو المحاكاة في الفنون عامة، الجميلة والنفعية، الجميلة: كالشعر والموسيقا..، والنفعية: كالنحت والبناء والنجارة...، في حين يعممها أفلاطون – كما تقدّم – على كل نواحي الحياة والموجودات، ويفسّر بها أنواع المعارف المختلفة، ويجعل محاكاة الفنون الجميلة أقل شأناً من المثال، لأنها بعيدة عن جوهر الأشياء وإدراك الحقائق.

يبيّن أرسطو أن جوهر المحاكاة واحد، لكن وسائل المحاكاة في الفنون وموضوعاتها وأساليبها مختلفة، إذ إن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم، وبعضها يحاكي بالصوت، وبعضها الآخر بالكلام أو الأوزان[1].

بتحديد أكثر: وسائل المحاكاة هي الإيقاع والانسجام واللفظ والنغم، فإذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص، وإذا اجتمع الإيقاع والنغم كانت موسيقا الآلات، أما الرسم فيحاكي بالألوان، والشعر باللغة والوزن والإيقاع واللحن[2].

أما في الشعر، فخلاصة رأي أرسطو تتمثل في الأمرين الآتيين(3):

1 المحاكاة ليست للأشياء الحسية – كما هي عند أفلاطون – بل هي للانفعالات والأفعال.

2- الشعر يكون شعراً بالمحاكاة بما يحتويه من معانٍ ومضامين وصور، ويترتب على ذلك أن الشعر يحاكي بالشكل والمحتوى (المعنى)، فإذا انفرد الوزن (الشكل) لم يكن شعراً.

قوام الشعر إذن هو المحاكاة، وهي غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، وهي التي تميزه من سائر المخلوقات لأنه أكثر استعداداً لها، وبالمحاكاة يكتسب الإنسان معارفه الأولية، ويجد بها لذة، ودليل ذلك ما يجري في الواقع، «فالكائنات التي تقتحمها العين

---

(1) فن الشعر، أرسطو: 86.

(2) المصدر نفسه: 87.

(3) المصدر نفسه: 88 96.

حين تراها في الطبيعة، تلذّ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف»[1].

ويسلك الشاعر في محاكاته –كما يرى أرسطو– ثلاثة أساليب، هي:

1- إما أن يحاكي الأشياء كما هي في الواقع.

2- أو كما يصفها الناس وتبدو عليه.

3- أو كما يجب أن تكون.

وشأن الشاعر في ذلك شأن الرسّام، لكنه يختلف عنه في أنه يصوّر بالقول الذي يشمل الكلمات الغريبة والمجازات والتبديلات اللغوية.

والشعر شأنه شأن الموسيقا والرسم محاكاة للطبيعة، فالرسم والموسيقا يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق، والشعر يحاكي أفعال الناس، وعلى ذلك تختلف أجناس الشعر في أسلوبها، فمنها ما يحاكي عن طريق القصص (الملحمة)، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون (المأساة والملهاة)، ولا شك في أن محاكاة الفعل تجعل من الشاعر كائناً مبدعاً، لأن الفعل يمثل حركة الوجود، ومحاكاته ضرب من معرفته، ولاسيما إذا كانت لِما يمكن أن يكون، وليس لما هو كائن، وكأن الشاعر في ذلك يعيد بخياله تركيب الأشياء على نحو مبدع.

ثمة أمران أخيران ينبغي توضيحهما أولهما علاقة الشعر والفن عموماً بالحقيقة، وفي ذلك يرى أرسطو أن الشاعر يمكن له أن يصوّر الحقيقة تبعاً لمقدرته الفنية، وتبعاً لتصوّره للممكن، والمحتمل، والمستحيل، ويطالبه بأن يبقى ضمن المألوف، فطالما أن المحاكاة تتعلق بالأفعال الإنسانية، فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال من طريق حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشعر تعبيراً موضوعيا بعيداً عن ذات الشاعر، وهذا ما أفضى إلى القول بالوحدة العضوية في العمل الشعري.

---

(1) فن الشعر: 12.

والأمر الآخر هو أن الفرق الجوهري بين أفلاطون وأرسطو يتجلّى في «الفعل» الذي جعله أرسطو جوهر المحاكاة، فانتقل بها من مرحلة التقليد الأصمّ للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحيّ المتجدّد، فجعل الشعر أفضل تعبير عن النفس الإنسانية، وأفضل فن محاكٍ يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف في الحياة.

المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

عرض الفلاسفة المسلمون نظرية المحاكاة في شروحهم كتاب أرسطو «فن الشعر» وأبدوا كثيراً أو قليلاً من الدقة في استعمال مصطلح المحاكاة، وميّزوا بين أنواع منها حين تحدثوا عن التخييل والتمثيل والصور...

استهل **الفارابي** رسالته «في قوانين صناعة الشعراء» بالتمييز بين جملة من الأقاويل، ومنها الأقاويل الشعرية: «والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة، والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية»[1]، ثم يضيف موازناً بين أنواع المحاكاة في الشعر: «ومن هذه المحاكية ما هو أتمّ محاكاة، ومنها ما هو أنقص محاكاة»[2]، ثم يعرض للتمثيل الذي أكثر ما يُستعمل في صناعة الشعر، ويفرّق بين المغلّط والمحاكي، فالمغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في الحسّ، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير، هي الحال المغلطة للحسّ، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرايا والأجسام الصقيلة، فهي الحال الموهمة شبيه الشيء.

---

(1) فن الشعر، أرسطو: 150.

(2) المصدر نفسه: 15.

ويذكر الفارابي مراتب التشبيه، ودرجة المشابهة، وجودة التشبيه، والأسباب الكامنة وراء ذلك، ذاكراً الطبع، والمعرفة بالصناعة، والتقليد، والكيفيات النفسية.

فالفارابي إذن يقيم الشعر على المحاكاة، ويرى أن الأقاويل الشعرية كاذبة لا محالة، وينبّه إلى أن المحاكاة لا تقتصر على الأشياء، وإنما تتجاوزها إلى الأفكار، أما **ابن سينا** فقد وظّف المصطلح اليوناني كما وظفه الفارابي، فبنى الشعر بداية على التخييل، فقال: «إن الشعر هو كلام مُخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»[1]، والكلام المُخيّل عنده هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، أي تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري، أمّا المحاكاة فهي «إيراد مثل الشيء، وليس هو هو»[2].

والشعر يخيّل ويحاكي بثلاثة أشياء:

1- اللحن، ولكل غرض لحن يليق به تبعاً لجزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك.

2 الكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكياً.

3 الوزن.

وتبعاً لاجتماع هذه الأشياء وانفرادها، تتكوّن الفنون:

- اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزامر.
- اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سُوّيت مناسبة.
- الإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص.
- قد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة.
- يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن.

---

(1) فن الشعر من كتاب الشفاء، ابن سينا، ضمن (فن الشعر لأرسطو): 161.

(2) المصدر نفسه: 168.

والمحاكاة قد يُقصد بها التحسين، وقد يُقصد بها التقبيح، كما يفعل المصوّرون: يصورون الملك بصورة حسنة، ويصوّرون الشيطان بصورة قبيحة، ويصورون الغضب بصورة قبيحة، ويصورون الرحمة بصورة حسنة.

وثمة محاكاة بين التحسين والتقبيح، إذ يُقصد أحياناً التشبيه الصرف للعجب فقط وهو ما يُسمى المطابقة التي يُمكن أن يُمال بها إلى قبح، ويُمال بها إلى حسن، مثل من يشبه شوق النفس بوثب الأسد.

وقد قسّم ابن سينا المحاكاة ثلاثة أقسام:

1- محاكاة تشبيه: محاكاة شيء بشيء بتقرير حرف من حروف التشبيه.

2- محاكاة استعارة: مثل التشبيه، لكن لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة كقولنا: وعين الطبع طامحة إليك.

3- محاكاة الذوائع: وهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة، وتكون ذائعة بين أرباب الصناعات، كقولهم: غزال للحبيب، وغصن للقد... .

والشاعر يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة:

1- إما بأمور موجودة في الحقيقة.

2 وإما بأمور يُقال إنها موجودة.

3 وإما بأمور يظنّ أنها ستوجد وتظهر.

وغلط الشاعر في خروجه عن هذه الأمور الثلاثة، كأن تكون محاكاته لما ليس بممكن، أو يكذب في المحاكاة، كمن يحاكي بأيّل أنثى، ويجعل لها قرناً عظيماً.

وعن أثر المحاكاة في نفس المتلقي يشير ابن سينا إلى أهمية المحاكاة، وإلى أن لا علاقة لها بالصدق، فمحاكاة الشيء بغير تحرك النفس على الرغم من أنها كاذبة، والناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، ومردّ ذلك كله إلى التعجيب، فللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، والشعر قد يُقال للتعجيب وحده، ومن هنا يتميز من النثر (الخطابة) الذي يستعمل التصديق.

تأسيساً على ما تقدم: يعدّ ابن سينا من أكثر النقاد والفلاسفة فهماً لما جاء في كتاب أرسطو، إذ أدرك أن المحاكاة هي جوهر كتاب أرسطو، فجاء بصورة صحيحة لمفهوم الشعر، والصناعة الشعرية، وطوّر في كثير من مقولات أرسطو شرحاً، وتفسيراً، وبناءً عليها.

وأمّا **ابن رشد** فقام بتلخيص كتاب أرسطو في الشعر، وتجاوز الفارابي وابن سينا في توظيف مقولات أرسطو توظيفاً يخدم الشعر العربي، فسمّى الأشياء بداية بأسمائها العربية: «وكل قول شعري فهو إما هجاء، وإما مديح»[1]، وجعل التخييل عماد الشعر: «والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المُخيّلة» وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، فأما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به بألفاظ خاصة (أدوات التشبيه)، والآخر أن يُبدّل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة، والثالث هو المركب من هذين، ويدخل في القسم الأول الاستعارة والكناية.

ويصنّف الصناعة المُخيّلة ، أو التي تفعل فعل التخييل في ثلاثة أنواع: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية، مع التنبيه على أن كثيراً من الأقاويل التي تُسمى أشعاراً ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن.

ويبيّن ابن رشد سبب إرجاعه الشعر إلى المديح والهجاء، إذ إن كل فعل وكل خُلق إنما هو تابع للفضيلة أو للرذيلة، وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين أو التقبيح، وعن هذين الصنفين وُجد المديح والهجو، أي مدح الفضائل، وهجو الرذائل.

والأسباب المولّدة للشعر — في نظره — سببان: الأول وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ، والآخر التذاذ الإنسان بالوزن والألحان، وثمة فصول كثيرة في تلخيص ابن رشد في صناعة المديح وأجزائها وأقسام الكلام الشعري،

---

(1) فن الشعر، أرسطو: 201.

والملاحظات التي توجّه إلى الشعراء، والأوزان والألحان... الجامع بينها الأرضية الفلسفية الأرسطية في النقاش، والأمثلة الشعرية العربية الكثيرة التي أسقط ابن رشد من خلالها مقولات أرسطو، وسواء أأصاب ابن رشد أم أخطأ، يعدّ حالة فريدة في الفلسفة والنقد العربيين، مزجت بين المنهجية اليونانية (أرسطو) والشعر العربي، مما سمح بوجود مقاربات جديدة في فهم الشعر، ومكوناته، وغاياته، تختلف عمّا شاع عند النقاد السابقين على اختلاف مناهجهم.

– المحاكاة عند النقاد العرب القدماء:

تداول النقاد العرب القدماء بعض مفاهيم المحاكاة، وما يعدّ محاكاة بسيطة، من غير أن يوظفوا شيئاً من محاكاة التحسين أو محاكاة التقبيح، أو أن يعرضوا في كتبهم لشيء من محاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى، ولو عدنا إلى أشهر مؤلفات النقد العربي القديم، لا نعثر على هذه المفردة بمدلولها الاصطلاحي، حتى أولئك النقاد الذين لهم علاقة بالفلسفة مثل ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، لا نعثر لديهم على المصطلح فضلاً عن الخوض في تفاصيله، والدليل على ذلك أن معظم النقاد العرب ،من القرن الأول إلى السادس الهجري، لم يشيروا في تعريفاتهم للشعر إلى المحاكاة، ولا إلى أنها جوهر الشعر.

ومع ذلك، يمكن القول إن مباحث التشبيه والمجاز والاستعارة والصورة... — على أنها انحراف بفكرة المحاكاة إلى مدلولها البسيط — تعدّ ضرباً من المحاكاة التي عمل عليها النقاد منذ زمن الجاحظ، إلا أنها لم تُعرف بمفهومها الاصطلاحي الفلسفي إلا مع حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

المحاكاة عند حازم القرطاجني

حازم القرطاجني هو أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجنيّ، ولد سنة 608هـ في قرطاجنة، في الجنوب الشرقي من بلاد الأندلس، درس الفقه والحديث والنحو، وكان لديه ميل إلى لعلوم العقلية، فدرس المنطق والخطابة والشعر، وطالع مصنفات ابن رشد وابن سينا والفارابي وأرسطو، وقد قارب عدد شيوخه الألف بحكم كثرة مطالعته لكتب الأقدمين، توفي سنة 684هـ، ترك آثاراً علمية جمّة أهمها على الإطلاق كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» الذي يفصح فيه عن معاناته الفكرية في ظل انتكاسة الإبداع والدراسات الأدبية في عصره، والتي ترجع في رأيه إلى سيادة الجهل والعجمة، واختلال الطباع، واستهانة الناس بأمر الشعر، وفساد أذواقهم.

تدور مادة الكتاب حول «صناعة الشعر على العموم»، ويعدّ الكتاب مشروعاً إصلاحياً لتصحيح ما اختلّ من الطباع والذوق والإبداع والتلقي، ومن أجل ذلك سلك منهجاً فريداً ميّزه من غيره من أسلافه النقاد والبلاغيين، في تقسيم مادة الكتاب (المعاني – المباني – الأسلوب)، وعناوينه الفرعية، وفي المعالجة المنطقية لقضاياه. يقول: «وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه، وتوعّر سبيل التوصّل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة».

وتمتّ قضايا الكتاب بصلة كبيرة بمعظم القضايا النقدية الحديثة والمعاصرة، كالشعرية، والأسلوبية، والتلقي... وما منحه جدّته آنذاك سعيه لتأصيل «الشعرية» في الشعر، بعد أن عمّ الجهل بالقوانين الشعرية، ولم يوجد في شعراء زمانه من نحا نحو الفحول، ولا ذهب مذاهبهم في «تأصيل مبادئ الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، ودخلوا في محض التكلّم»[1].

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 10.

والبحث في هذه الأصول والأحكام لا يحسنها إلا ناقد يجمع بين الثقافتين العربية (الشعر) واليونانية (العقل)، على الرغم من إيمان حازم بأن «شعرية» اليونانيين ممثلة في أرسطو غير كافية وحدها، لاستغراق الشعر العربي بالحكم والتفسير، وأن النقد العربي القديم القائم على مناهج تقليدية لا بدّ له من إعادة نظر ومراجعة بعقلية جديدة.

والحقّ أن حازماً استعان بالمنطق اليوناني في بحثه في الشعر، سواء أكان ذلك في التصنيف المنهجي لأبواب الكتاب وفصوله وفقراته، أم في توظيف المقولات النقدية، إذ فاعل حازم بين الفن، والعلم، والجمال والمنطق، والإبداع الشعري والحكمة، بفعل تأثره بأرسطو وابن سينا، ويظهر ذلك جلياً في باب المعاني، إذ أخذ مقولات أرسطو في الشعر من كتاب ابن سينا «فن الشعر»، وهو — كما تقدم — ترجمة لعمل أرسطو. يقول: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»[1].

ويرى حازم أن عمل أرسطو كان قاصراً، لاقتصار قوانينه على أشعار اليونانيين التي وصفها بالخرافية «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستفراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[2]، وكأنه يلمح في هذا القول إلى أن طريقة أرسطو منهج علمي في فن الشعر، لكنه يحتاج إلى إضافة، وزيادة من القوانين الشعرية لتلائم وتستوعب خصوصية الشعر العربي، وإلى أنه هو من سيقوم بهذا العمل بمنهج جديد يعتمد القوانين الكليّة للخطاب الشعري.

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 70.

(2) المصدر نفسه: 69.

أولاً– حدّ الشعر وماهيته:

لم ينف حازم أن الشعر كلام يميزه الإيقاع والوزن والقافية، وأنه يباين المنثور، كما قرر النقاد العرب القدماء، لكنه بحكم اطلاعه على «فن الشعر» لأرسطو يضيف إضافة مهمة، في قوله: «من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجّب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1].

يحيط هذا التعريف بماهية الشعر، وغايته، وعناصر العملية الإبداعية الشعرية، ويتضمن مصطلحات جديدة مثل الإغراب، والاستغراب، والتعجب، ومثل الخيال والتخييل والمحاكاة التي تبدو متقاربة، إلا أن حازماً بتوظيفها في أماكن أخرى يميّز بينها، ويستعمل كلاً منها في دلالة مخصوصة، فهو مثلاً يستعمل «التخييل» إذا كان الحديث عن الشعر من جهة ارتباطه بالمتلقي، وذلك لأن مهمة الشعر تخييل الأمور المحكية للسامع حتى ينهض نحوها أو يهرب منها. يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، بعد أن عرّف الشعر تعريفاً من هذه الجهة، فقال: «الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل»[3] وجعل التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن، فإذا انتقل إلى الكلام عن ملكات الشاعر وقدراته

---

(1) منهاج البلغاء: 71.

(2) المصدر نفسه: 89.

(3) المصدر نفسه: 89.

في التصوّر والإبداع استخدم لفظ «الخيال»، كاستخدامه إياه في الحديث عن العمل الشعري، لارتباط ذلك الخيال بالمتخيَّل من جهة، وعلاقته بالمتخيِّل من جهة أخرى، ففي الأقاويل الشعرية «ربما كان التحرّك لما يتخيّل من محاكاتها أشد من التحريك لمشاهدة الشيء الذي حوكي، وابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيّل»[1]، ومثال ذلك أنّ الدمية والشخص الذي صُوّرت على صورته يختلف اعتبارهما في تحريك النفوس، فالدمية تحركها بالتعجيب من حسن محاكاتها، وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حُكي بها.

وحين يتعلق الأمر بالشاعر وعلاقته بالمدركات في العالمين الذاتي والموضوعي، لا من حيث تخيّل ذلك، أو تخييله للمتلقي، بل من حيث محاكاته، يستخدم حازم «المحاكاة»، وفي ذلك يقول: «المحاكاة تنقسم قسمين: محاكاة الشيء نفسه، ومحاكاة الشيء في غيره»[2].

يربط حازم بين الشعر الجيد والمحاكاة والإغراب، «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»[3]، وفي مقابل ذلك: «أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يُسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[4].

والإغراب الذي يريده حازم ليس إلا انحرافاً عن المُحاكى، وتوجّهاً إلى صورة جديدة، بقصد تحبيبه إلى النفس أو ترذيله لها، فهو إذن ما يضمن شعرية الشعر، وعدم الوقوع في المحاكاة المطابقة (نقل الصورة بحرفيتها).

---

(1) منهاج البلغاء: 126 127.

(2) المصدر نفسه: 98.

(3) المصدر نفسه: 71.

(4) المصدر نفسه: 72.

أما التعجيب – وهو متعلق بالمتلقي بالطبع – فهو ما يحسّن موقع التخييل من النفس، ويكون «باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك»[1]، أي إن الإنسان يتأثر بالموضوع الذي في الطبيعة، ويتأثر كذلك تأثراً ثانياً بمحاكاة ذلك الموضوع، والأمر الأكثر في التأثر الثاني. إذن: التعجيب في القول المخيّل يكون من جهتين:

1- جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله.

2- جهة كون الشيء المُحاكى من الأشياء المستطرفة والنادرة.

وإذا وقع التعجيب من الجهتين، فتلك الغاية القصوى من التعجيب.

ومن أفضل الأمثلة على ذلك تصوّر أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموّج من الخلجان والأودية والأنهار، ومن الشعر قول أبي تمام:

دِمَنٌ طالما التقتْ أدمعُ الـ ... مُزْنِ عليها وأدْمُعُ العُشّاقِ

والتعجيب في أنه قرن أدمع العشاق وهي حقيقة بأدمع المزن وهي غير حقيقية.

ومما تضمنه تعريف حازم للشعر: قوة الصدق وقوة الشهرة، ولبيان هذه المسألة يقسم حازم المقاصد في الكلام الشعري إلى تحسين حسن، وتقبيح قبيح، ويرى أن أكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين صادقة، إذا لم يقصدوا المبالغة فيما يحاكونه ويصفونه[2]، ويذكر جميع الاحتمالات الممكنة في القول من حيث قربه أو بعده من الصدق والكذب، ومبدأ حازم في ذلك رفض مقولة أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو للتخييل في أي مادة اتفق، ولا يُشترط في ذلك صدق ولا كذب: «الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل»[3].

---

(1) منهاج البلغاء: 90.

(2) المصدر نفسه: 74.

(3) المصدر نفسه: 83.

ثانياً– مفهوم المحاكاة وأنواعها:

يُفهم مما تقدم أن المحاكاة في العموم هي التقليد بالفعل أو القول لموضوع ما مُدرك، وهي عملية تمثل جهد الفنان/الشاعر في عملية إبداعه، أي تخيّله لما يريد تشبيهه ونقله وتصويره، ثم تخييله للمتلقي بقصد التأثير فيه.

إن الشاعر/الفنان يتأثر بالعوالم المرئية والمحسوسة (الخارجية والذاتية)، لأنها سابقة عليه بالوجود، فيحاول محاكاتها لما في ذلك من لذّة، ولأن الإنسان بطبيعته يميل إلى محاكاة ما يراه ويحسّه. يقول حازم مفسّراً سبب حسن موقع المحاكاة من النفس: «لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها، والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان — فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلاً، وبعضها فيه محاكاة يسيرة: إما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد — اشتد ولوع النفس بالتخيّل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيّل، فأطاعت تخيّلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير روية، سواء أكان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلتْهُ لها المحاكاة حقيقة، أم كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصّر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك»[1]، والدليل على التذاذ النفوس بالمتخيّل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، يكون موقعها من النفوس مستلذاً، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به، ويتضح من ذلك تجاوز مفهوم حازم للمحاكاة نظرية محاكاة «المثل الأعلى» وأخذه هو وابن سينا بفكرة أرسطو في الجمال التي لا تنظر إلى الموضوعات (سارة أو مفجعة، حسنة أو قبيحة) وإنما إلى القيمة الجمالية التي فيها.

---

(1) منهاج البلغاء: 116.

فالمحاكاة إذن هي نقل المدركات وتقليدها بعد تخيّلها وتصوّرها بكيفية من الكيفيات، وتكون بالأصباغ والأشكال كما في الرسم والنقش، كما تكون باستعمال اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأساليبها... .

تأسيساً على ما تقدّم، ليست المحاكاة مجرد عملية نقل وتقليد للمدركات، وإنما هي علاقة يقيمها الشاعر بينه وبين أشياء العالم المدرك وموضوعاته من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، وهنا قد تتقلص المحاكاة (العلاقة) لتكون مجرد نقل حرفي للمدركات، وقد تتسع وتكبر بإضافات الفنان/الشاعر ورؤيته، لذلك يؤكد حازم أن جوهر المحاكاة هو في انقسامها إلى ثلاثة أقسام: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة[1]، والثالثة أقل قيمة لأنها تصف الشيء وتخيّله على ما هو عليه، إلا إذا قُصد بها ضرب من التعجيب.

والواقع أن أقسام المحاكاة كما فصّلها حازم كثيرة ومتنوعة، ولكل تقسيم اعتبار:

- لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجوداً بموجود أو بمفروض الوجود مقدّره، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك، وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد، وكلما قرب الشيء مما يحاكى به أوضح شبهاً، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع.
- المحاكاة إما أن تكون محاكاة وجود أو محاكاة فرض، وكلتاهما لا تخلو من أن تكون محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط، أو محاكاة إضافة، أو محاكاة تقدير وفرض، ومحاكاة الموجود بالموجود إما أن تكون محاكاة كلّي بكلّي، أو جزئي

---

(1) منهاج البلغاء: 92.

بجزئي، أو كلّي بجزئي، أو جزئي بكلّي، وكل قسم من هذه، إما أن يُحاكى فيه محسوس بمحسوس، أو محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس أو غير محسوس بغير محسوس، ولا يخلو أن يُحاكى الشيء بما هو من نوعه الأقرب، أو جنسه الأقرب أو الأبعد، أو بغير جنسه.

- تنقسم المحاكاة من جهة ما تخيّل الشيء بواسطة، أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره، فالمحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطاً فنعرف المصوّر بالصورة، وقد يتخذ مرآة يُبدي بها تمثال تلك الصورة، فنعرف المصوّر أيضاً بتمثال الصورة المتكوّن في المرآة، وكذلك الشاعر، تارة يخيّل صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ذلك الشيء.

وكل واحدة من هاتين المحاكاتين فيها: محاكاة الشيء نفسه على حسب ما أُلف فيه، ومحاكاة الشيء بغيره على حسب ما أُلف فيهما، ومحاكاته فيه على غير ما أُلف، ومن محاكاة الشيء بغيره على غير ما أُلف فيه قول ابن درّاج:

وسلافةُ الأعناب يَشعَلُ نارُها ... تُهدي إليّ بيانعَ العُنّاب

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن ينمو، فأغرب في هذه المحاكاة.

- للمحاكاة انقسام إلى المألوف والمستغرب، وهي ستة أنواع:

1- محاكاة حالة معتادة.

2- محاكاة حالة مستغربة.

3- محاكاة معتاد بمعتاد.

4- محاكاة مستغرب بمستغرب.

5- محاكاة معتاد بمستغرب.

6- محاكاة مستغرب بمعتاد

- تنقسم المحاكاة من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة، قسمين: الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والثاني هو التشبيه الذي يُقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكاً للنفوس، لأن النفس إذا أنست بالمعتاد قلّ تأثرها له.

- تنقسم المحاكاة بالنظر إلى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى، أو محاكاة معنى بمعنى، أو محاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني، ثلاثة أقسام، الثالث منها تاريخ.

وفي هذا الصدد يشير حازم إلى الآلية التي تعمل بها المحاكاة، فإذا حوكي الشيء جملة وتفصيلاً، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قُصد التحسين، وفي الشهرة والقبح إذا قُصد التقبيح، ويُبدأ في الحسن بما ظهور الحسن فيه أوضح، وما النفس بتقديمه أعنى، ويُنتقل من الشيء إلى ما يليه في المزيّة من ذلك، وكذلك في الذم إذا قُصد التقبيح، والشأن في ذلك شأن المصوّر الذي يصوّر أولاً ما جلّ من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق، وبهذا يخيلنا حازم إلى ضرب من المحاكاة مرتبط بالطريقة الشعرية، وكيفية الأداء، يسميه «المحاكاة التامّة»، وهي: «في الوصف استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف، وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، وما تستمر عليه الأزمنة والدهور، وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المُحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»[1]، كقول الأعشى:

---

(1) منهاج البلغاء: 115.

كُنْ كالسَّمَوْءَلِ إذ طافَ الهُمامُ بهِ ... في جحفلٍ كسوادِ الليلِ جرّارِ

إذ سامَهُ خطّتي خَسْفٍ فقالَ لهُ ... قُلْ ما تشاءُ فإنّي سامعٌ حارِ

فقالَ غدرٌ وثكلٌ أنتَ بينهما ... فاخترْ وما فيهما حظٌّ لِمُختارِ

فشكَّ غيرَ طويلٍ ثمّ قالَ لهُ ... اقتلْ أسيرَكَ إنّي مانعٌ جاري

إذ لو أخلّ ببعض أجزاء هذه الحكاية، لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاة، ولكن إحالة محضة.

خلاصة القول: يورد حازم أنواع المحاكاة بالتفصيل، ليقول إنها ليست نوعاً واحداً أو نوعين كما نصّ على ذلك الفلاسفة، أرسطو وشراح كتابه «فن الشعر» من الفلاسفة المسلمين، ويشبع هذه الأنواع شرحاً وتفصيلاً في حديثه عن كل نوع على حدة، وعن كيفيات أداء الشاعر لها.

ثالثاً: طرق تكوّن المحاكاة:

1- المعاني:

مما يجب مراعاته في المحاكاة في أثناء تخييل الشيء على جميع هيئاته وأوصافه، تساوي أجزاء المحاكي وتماثلها، أو تخالف أجزائه وتفاوتها، ومراعاة حركته وسكونه، ويؤكد حازم وجوب التناسق والتسلسل في أثناء المحاكاة، وأهمية التقسيم والتفصيل، ويتجلّى ذلك في مراعاة الشاعر للمحاكيات، ولاختلاف أجزائها وأقطارها وأشكالها وهيئاتها.

أما إذا وجد الشاعر تفاوتاً في الأوصاف التي يروم التخييل بها، فلا يحسن به أن يجمع ذلك كيفما اتفق، بل عليه أن يبحث في الكيفية التي تُقدَّم بها إلى المتلقي منسجمة متساوقة، «لأن النقلة من الأدنى إلى الأعلى المفاوت طفرة، ومن الأعلى إلى الأدنى المفاوت سقوط وانحطاط»[1].

---

(1) منهاج البلغاء: 101.

ومما هو مثال على تناسب المحاكيات والأوصاف، قول أبي تمام:

إنّـــا غـــدونا واثقـــينَ بواثـــقٍ بـــالله شَمْـــسِ ضُـــحىً وبـــدرِ تمـــامِ

وقول المتنبي:

شمسٌ ضُحاها هلالُ ليلتها

ولأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة في التصوير، وجب أن يراعي الشاعر في محاكاته ترتيب أجزاء المُحاكى على ما هي عليه، فلا يجوز وضع النحر إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، لأن النفوس اعتادت تصوّر ذلك، فإن كان في المحاكاة فساد في الترتيب «فالواجب أن يُعتقد فيها أنها صور جزئية إذا كان كل جزء منها قد حُيّل على حدته على ما يجب فيه، لا صورة كلية، لأن المجموع ليس له نظام المجموع»[1]، والجملة الأخيرة في كلام حازم دالّة على وجوب ابتعاد المحاكاة عن مجرد المطابقة والتشبيه، إذ لا بد للشاعر من التحوير وإعادة الصياغة والتشكيل، أي إنّه يمكن محاكاة الكلّ مفرقاً، شرط ألا يصير المُحاكى المؤلف من أجزاء كما كان قبل محاكاته.

وترتبط طرق تشكيل المحاكاة عند حازم بوظيفتها، التي هي وظيفة الشعر من حيث قيامه على المحاكاة والتخييل. هذه الوظيفة كما حدّدها حازم تتمثل في التحسين والتقبيح، أي إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح. ومظاهر تعلّق النفس بالشيء أو فعله أو اعتقاده —كما يوضّح حازم— أربعة:

1- إما أن يُحسّن الشيء من جهة الدين، وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

---

(1) منهاج البلغاء: 104.

2- إما أن يحسّن من جهة العقل، وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة، وإما أن يقبّح من ضد ذلك.

3- إما أن يحسّن من جهة المروءات والكرم، وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه، أو يقبّح من ضد ذلك.

4- إما أن يحسّن من جهة الحظّ العاجل، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال، أو يقبّح من ضد ذلك.

والتحسين والتقبيح يتعلقان بالفعل من جهة ما هو عليه في نفسه، ومن جهة ما تكون عليه الأحوال المطيفة به، وهي:

1- الزمان

2- المكان

3- ما منه الفعل

4 ما إليه الفعل

5- ما به الفعل

6- ما من أجله الفعل

7- ما عنده الفعل

فقد يكون الفعل حسناً أو قبيحاً في نفسه، وقد يكون الحسن والقبح من جهة بعض هذه «الأحوال المطيفة» ويبيّن حازم ذلك من خلال مثال «الشيخ العاشق»:

«الشيخ إذا عشق جارية جميلة وأردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية اعتمدنا ذمّ الفعل وعيب التصابي في حال المشيب وما ناسب هذا، فإن كانت قبيحة، أو ممن يجوز

تخييل القبح فيها أضفنا إلى ذم تصابي الشيخ ذمّ قبح الفتاة. فإن كان العاشق شاباً اعتمدنا ذمّ ما في المرأة من قبح خلق وخلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة وغير ذلك، ولم نقبّح عليه العشق في الشباب إلا من جهة عقل أو نحو ذلك»[1].

2- الخيال:

للمحاكاة جوانب أخرى يحسن بالشاعر معرفتها، يسميها حازم كيفيات مناقل الفكر في التخييلات، وأحوال المخيلين التي تقع لهم في تخييلهم ومحاكاتهم، ويجعل منها أربعاً تخصّ التخاييل الكلية، ويشير إلى أربع تخصّ التخاييل الجزئية.

أما الكلية فهي:

1- يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه، أو إيراد أكثرها.

2- أن يتخيّل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً، أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها.

3 أن يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، ومن أهم هذه التخييلات موضع التخلّص والاستطراد.

4- أن يتخيّل تكوّن المعاني وقيامها في الخاطر، في عبارات تليق بها، ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه.

وأما الجزئية فهي:

1- أن يشرع الشاعر في تخيّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.

2- أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له.

---

(1) منهاج البلغاء: 108.

3- أن يتخيّل، لما يريد أن يضمّنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب، بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسّناً لموقعها من النفوس.

4- أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفّى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى.

والجدير بالاهتمام في هذه الحالات، أن حازماً ينفي الارتجال والتلقائية والعفوية في عملية إنتاج الشعر، ويجعل كل عمل تخييلي وليد النظر والتنقيح، ومع ذلك «قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكرة بملاحظة هذه الخيالات»[1].

ويخصّ حازم المحاكاة التشبيهية بعنوان خاص[2]، ويرى أنه يجب على الشاعر أن يتجه إلى جنس الشيء الأقرب إليه إذا قصد الشبه في المحاكاة كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، أما إذا مال إلى التوسع والقناعة من الشبه في المحاكاة بما تيسّر، ذهب إلى الجنس الأبعد، كأن يشبّه متن الفرس بالصفاة، أما المثال المحاكى فلا بدّ أن يكون معروفاً متداولاً معقولاً، لأن المثال المجهول يجعل المحاكاة أقرب إلى التخييل بغير المحسوس، وذلك محاكاة قبيحة، لأن حازماً سيقول فيما بعد بـ «المعاني الجمهورية». ومن الشروط أيضاً اعتماد الصفات الشهيرة المشتركة بين المثال والممثّل، ومحاكاة الأشياء من حيث مقاديرها وهيآتها، فلا يحسن محاكاة شيء مقداره كبير بشيء مقداره صغير، ولا العكس، ومما لا يجوز في تشكيل المحاكاة محاكاة الشاعر لشيء بشيء آخر يتفقان في الصوت والهيئة، إلا حيث يُقصد غلو في تحقير المحاكى أو تعظيمه.

---

(1) منهاج البلغاء: 111.

(2) المصدر نفسه: 111.

3- التأليف:

للمحاكاة تأثير كبير في النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، ويفصّل حازم في ذلك في قوله: «فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في احتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يُشار له إليه، وقد يُلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال، فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه»[1].

ما يقصده حازم – في هذا النص – بالمحاسن التأليفية، اللغة الشعرية في عملية المحاكاة، والتركيب الذي يساعد الشاعر – في تخييله المعاني – في التأثير في المتلقي، ويرمي حازم عموماً إلى مراعاة جانب النظم في العملية الشعرية.

إن قضية المحاسن التأليفية ترتبط أساساً ببنية الألفاظ في ذاتها، وبعلاقة الألفاظ فيما بينها، وبالتراكيب والعبارات، وعلاقة ذلك كلّه بالمتلقي، لذلك يؤسس حازم لهذا المبحث في قوله: «العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته»[2]، فالتأنق الذي يتحدث عنه حازم مرتبط بهدف محدد هو التأثير في النفوس بالإفضاء إلى الشيء أو التنفير منه، وهذا ما يستهدفه نظم الشعر وصناعة المحاكاة.

أ- التأليف في الألفاظ والتراكيب:

التهدّي إلى العبارات الحسنة يكون بداية – كما يقول حازم – بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بها، «وتلك الجهات

---

(1) منهاج البلغاء: 118.

(2) المصدر نفسه: 122.

هي اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها، وصيغها، ومقاديرها، واجتناب ما يقبح من ذلك... واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية، وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك»[1]، كما يجب على الشاعر مراعاة تأليفه للكلام، والنظر في الألفاظ من حيث العلاقات القائمة بينها، «ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[2]، ولما كان الشعر تعبيراً عن انفعالات نفسية وعاطفية حركتها مقاصد المبدع، كان لزاماً على الشاعر التعبير من غير تكلّف، والتسهّل في العبارات، وهو «بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقاً للمعنى، تابعاً له، جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة»[3]، إلا إذا كان المقصد «إغماض المعاني».

كذلك يطالب حازمٌ الشاعر بإيثار حسن الموضع والمبنى، أي أن «يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام»[4]، ومعلومٌ أن العرب تريد بالديباجة استواء نسج الشعر وحسنه، وينتج من هذا الرصف الموسيقي والصرفي والتركيبي أثر يترك في النفس وقعاً جميلاً، وهو الغاية من المحاكاة.

---

(1) منهاج البلغاء: 222.

(2) المصدر نفسه: 222.

(3) المصدر نفسه: 223.

(4) المصدر نفسه: 224.

ب- الأساليب:

يخصص حازم القسم الرابع من «منهاج البلغاء» للإبانة عن المنازع الشعرية/ الأساليب الخاصة بكل شاعر، وأنحائها وطرق المفاضلة بين الشعراء في ذلك وغيره، وما يعنينا هنا صلة المنازع/ الأساليب بالمحاكاة من حيث «المحاسن التأليفية».

يعرّف حازم المنازع بأنها «مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه، حتى يحصل للكلام صورة تقبلها النفس، أو تمتنع من قبولها»[1].

وما يهم المحاكاة في هذا التعريف مسألتان: حصول صورة للكلام، وقبول النفس الصورة أو امتناعها من قبولها، ولهاتين المسألتين صلة قوية بما تقدم في وظيفة المحاكاة القائمة على التحسين والتقبيح، لذلك خصص حازم مبحثاً خاصاً بطرق المعرفة بما يُنحى بالأساليب نحوه من جهة ما يقصد حسن موقعها من النفوس[2]، وفيه أن الناس بحسب تصاريف أيامهم وتقلّب أحوالهم ثلاثة أصناف:

1 صنف عظمت لذّاته وقلّت آلامه، حتى كأنه لا يشعر بها.

2 وصنف عظمت آلامه، وقلّت لذاته، حتى كأنه لا يشعر بها.

3- وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم.

وأنّ أحوال الصنف الأول مفرحة، وأحوال الصنف الآخر مفجعة، وأحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاجية، لذلك وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار، بحسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام:

1- أقوال مفرحة

2- أقوال شاجية

3- أقوال مفجعة

---

(1) منهاج البلغاء: 365.

(2) المصدر نفسه: 356.

4-أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية

5-أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة

6-أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة

7-أقوال مؤتلفة من الثلاث

وأن تختلف النفوس فيما تميل إليه من هذه الأقسام، بحسب ما عليه حالها، وعلى ذلك يقرر حازم أن تكون نسبةُ الأسلوب إلى المعاني نسبةَ النظم إلى الألفاظ، «لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة، من جهات غرض القول، وكيفية الاطّراد في أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يُعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»[1].

ج- الوزن وقيمة الإيقاع في كمال المحاكاة:

سبق القول إن حازماً عدّ جوهر الشعر المحاكاة والتخييل، لكنه لم يسقط الوزن والقافية، وإن عدّ الاقتصار عليهما في حدّ الشعر قصوراً في فهم ماهية الشعر، وأثرهما في بناء المحاكاة مهم، لكي تكون قادرة على تحقيق الغاية منها، وهي التقبيح والتحسين والتأثير في المتلقي: «كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس، وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[2]، وبالطبع الوزن داخل في هذا الترتيب والتشاكل والتناسب، فهو «أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية، لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[3]، والواقع أن حازماً يدرس الأوزان دراسة مستفيضة وجديدة قائمة

(1) منهاج البلغاء: 363.

(2) المصدر نفسه: 245.

(3) المصدر نفسه: 263.

على ثقافة موسيقية لم تُتح لسابقيه من النقاد، وسنقف من ذلك كلّه – على أهميته – على قضيتين لهما صلة بالمحاكاة:

- علاقة الوزن بالمعنى من حيث تناسبهما، ومن حيث إن كل وزن يحمل خصائص مائزة له تجعله مشحوناً بطاقة تعبيرية إضافية، يمكن لها أن توطىء للمعاني المراد تخييلها، «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض»[1]، وحين يقول حازم بالمناسبة بين الوزن والغرض الشعري، ويؤكد محاكاة المقاصد الشعرية بما يناسبها من الأوزان، وبما يخيلها للنفوس، فبناء على ملاحظات دقيقة في الفروق بين الأوزان الحاصلة من تركيب كل وزن من متحركات وسواكن مختلفة في العدد، وفي نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن...: «ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس»[2].

- علاقة القافية بالتلقي:

تناول حازم القافية من جهاتها الأربع: التمكّن، وصحة الوضع، والتمام وعدمه، وملاءمتها للسمع ووقعها في النفس، يقول في الجهة الأخيرة: «فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها، واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألاّ يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة، والألفاظ الكريهة،

---

(1) منهاج البلغاء: 268.

(2) المصدر نفسه: 266.

ولاسيما ما يقبح من جهة ما يُتفاعل به»[1]، وتلك قضية يلحّ عليها حازم، إيماناً منه بأن العملية الإبداعية كلّ مركّب من القضايا والعمليات الفنية، التي تتوجه في نهاية المطاف إلى متلقي العمل المحاكي.

خلاصة القول: استوعب حازم التراث النقدي السابق عليه، وأدرك قصور المحاولات النقدية في تناولها الشعر وماهيته، فكان جهده منصباً على إعادة صياغة مفهوم الشعر، فقال بالمحاكاة التي تعدّ جوهر العملية الشعرية، وفصّل فيها تفصيلاً، تجاوز به ما ورد عند أرسطو والفلاسفة المسلمين، نظراً إلى إسقاطها على الشعر العربي، في حين قصرها أرسطو وشرّاح كتابه على الشعر اليوناني، فجاءت ملاءمة لخصوصية الشعر العربي وتنوّع الأسس التي يقوم عليها.

---

(1) منهاج البلغاء: 276.

المبحث السادس

السرقات الشعرية

تعدّ قضية السرقات الشعرية من أهم القضايا في النقد العربي القديم، إذ كان من الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوته من الجدّة أو التقليد، ومعرفة ما يتميز به الشاعر قياسا إلى شاعر آخر[1].

ويكوّن عدد من القضايا النقدية في النقد العربي القديم الأساس الذي وجّه اهتمام النقاد بالنظر إلى الشعر نظرة قائمة على السابق واللاحق في المعاني، وكشف العلاقات القائمة بين النصوص الشعرية، وعلى رأس هذه القضايا: القديم والمحدث، وفيها ثمة رأي شائع مفاده أن حداثة المحدثين لم تتعدّ التحوّل الصياغة الشعرية، والاتكاء على معاني السابقين بالزيادة والتحسين والإضافة...، ومن جملة ما أثارته هذه القضية مسألتان أساسيتان هما الإبداع، واللفظ والمعنى، فالمحدث الذي بدأ يدخل الساحة الشعرية أثار أسئلة كثيرة تتعلق بمظاهر الحداثة، أهي في اللفظ أم في المعنى، أم في كليهما معاً؟ وبكيفية النظر في الإبداع الشعري وفق صيغة تستند إلى القديم، وتختلف عنه في الوقت نفسه. وفي ذلك يقول ابن رشيق:

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدّارة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958.

أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وإرتحالية الرحمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

الناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991.

«وإذا تأملت هذا تبيّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرّت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردّد وتتوالد، والكلام يفتح بعضه بعضاً»[1].

السرقة، كما يقول القاضي الجرجاني، «داء قديم وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على لفظه ومعناه»[2]، وقد جاءت فكرة السرقات مع الشعر الجاهلي، إلا أنها كانت في ذلك العصر محدودة، نظراً إلى قلة الشعر الجاهلي، واعتماده الرواية المدققة، ومع تطور الشعر في العصور اللاحقة شاعت فكرة السرقات بين الشعراء، نتيجة اتساع دائرة الشعر، والمهاجاة فيما بينهم، والعصبيات القبلية، والانقسامات السياسية... وازدادت وضوحاً في أذهان النقاد، ومتذوقي الشعر، في العصر العباسي مع دخول الصنعة الفنية في الشعر، واتساع أذهان الشعراء وتشابه البيئات الشعرية وتعدد منابع الثقافة ومصادر الأخذ، إذ لم يعد الشعر المصدر الوحيد الذي يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء.

ويذهب معظم النقاد إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية منهجية، لم تظهر إلا مع الحركات النقدية والخصومات حول الشعراء المحدثين: أبي نواس وأبي تمام، والمتنبي، وكانت قضية السرقات محور هذه الحركات النقدية، وغالباً ما اتخذت وسيلة للتجريح بالشاعر، ونفي الإبداع عنه، بإرجاع ما جاء به من تجديد إلى النماذج القديمة السابقة.

هذا، مع الإقرار بأن هناك مؤلفات في السرقات سبقت الحركات النقدية حول الشعراء، منها «سرقات الكُميت من القرآن وغيره» لابن كناسة (ت207هـ)، و«سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه» لابن السكيت (ت240هـ)، و«إغارة كثيّر على الشعراء» للزبير

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 2/238.

(2) الوساطة: 214.

ابن بكار القرشي (ت256هـ)، و«سرقات الشعراء» لأحمد بن أبي طاهر (ت280هـ)، وهي مفقودة. استناداً إلى هذه المعطيات، كان بحث السرقات في النقد العربي القديم مشحوناً بتلك القضايا والإشكالات والمواقف من الشعراء، فتعددت المواقف والمصطلحات، وأُفردت لهذه القضية أبواب وفصول في أمهات الكتب النقدية، وخُصصت مؤلفات للحديث عنها عند الشعراء، وفي الصفحات الآتية رصد وتحليل للقضية في هذه الكتب، يراعي تسلسلها التاريخي للوقوف على تطور القضية ومصطلحاتها، وموقف النقاد من قضية المعاني الشعرية، التي تشكل الأساس الذي انطلقوا منه للبحث في السرقات.

1- الأصمعي (ت216هـ):

أشار الأصمعي إلى السرقات في أربعة مواضع في كتابه، إشارات سريعة، وهي[1]:

- ويقال إن كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه.
- شعر النابغة الجعدي قسمان: الأول جيد بالغ، والآخر كله مسروق.
- الفرزدق تسعة أعشار شعره سرقة.
- جرير لم يسرق شيئاً إلا نصف بيت.

هذه الملاحظات، على الرغم من أنها جاءت في معرض الحديث عن جودة الشعر، وبيان مراتب الشعراء، تشير إلى أن السرقة في بدايات طرحها كانت نقطة سلبية في شعر الشاعر تؤخر مرتبته، وتقلل من جودة شعره، نظراً إلى أن وجودها ينفي أو يقلل من الإبداع، وأحقية الشاعر بالمعاني.

2- ابن سلام الجمحي (ت231هـ):

لم يخصص ابن سلام عنواناً للحديث عن السرقات في كتابه، وإنما عرض لها عند الكلام عن اتجاهات الشعراء في معانيهم:

---

(1) فحولة الشعراء: 10، 19.

- أقرّ بوجود السرقات في الشعر الجاهلي، وإن اقتصرت على طريقة واحدة هي «الإغارة». يقول: «كان قُراد بن حَنَش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه، فتدّعيه»[1].
- فرّق – استناداً إلى بعض المرويات – بين السرقة والتضمين، إذ روى عن خلف أنه سمع بعض أهل البادية يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر، وهو:

تعدو الذئابُ على مَنْ لا كلاب لَهُ وتتقي مـربض المستنفر الحـامي

فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال: «هو للنابغة، أظن الزّبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه، لا مختلباً له، وقد تفعل ذلك العرب، لا يريدون السرقة»[2].
- تنبّه إلى المعنى المشترك الذي تتداوله الشعراء، في مقابل المعنى المبتدع، فامرؤ القيس: «**سبق** العرب إلى أشياء **ابتدعها**، واستحسنتها العرب، **واتبعته** فيها الشعراء»[3].

هذا التأسيس مقدمة جيدة، وإن كان محكوماً بمراتب الشعراء وتقسيمهم في طبقات، وسيأتي النقد اللاحق ليطوّر في هذه الملاحظات على أساس من التفسير والتوضيح والاصطلاح.

3- الجاحظ (ت255هـ):

يتداخل موقف الجاحظ من قضية «اللفظ والمعنى» تداخلاً واضحاً مع قضية السرقات الشعرية، فمقولته الشهيرة: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس

---

(1) طبقات فحول الشعراء: 2/733.
(2) المصدر نفسه: 1/58.
(3) المصدر نفسه: 1/55.

من التصوير»[1] تفضي ضمناً إلى أنه لا سرقة في المعاني، وأن المزية في المعاني المتداولة ترجع إلى الصياغة، والصورة.

4- ابن قتيبة (ت276هـ):

قسم ابن قتيبة الشعر على أساس قضية اللفظ والمعنى، ولحظ مسألة «الأخذ» بين الشعراء في أثناء ترجمته لهم، كما في موازنته في المعنى بين بيت الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذّةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

وبيت أبي نواس:

دعْ عنكَ لومي فإن اللوم إغراءُ ودَاوِني بالتي كانتْ هيَ الدَّاءُ

فقرر أن أبا نواس «سلخه، وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»[2]، وهو في هذا، وإن لم يوضح المقصود بالسلخ[3]، يقرر ضمنياً أن ثمة سرقات محمودة، عندما يطوّر اللاحق معنى السابق بالزيادة فيه، ويعي ضمنياً كذلك المصطلح الدقيق الذي استعمله.

وتبعاً لهذا الفهم فطن ابن قتيبة إلى ما يُسمى «السرقة الخفية» في معرض حديثه عن شعر امرىء القيس فالشعراء اتبعوه في وصفه:

له أيطَلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تَتْفُل

«وكان أشدهم إخفاءً لسرقة القائل، وهو ابن المُعَذَّل:

---

(1) الحيوان: 3/131 132.

(2) الشعر والشعراء: 1/73.

(3) يقصد بمصطلح السلخ: أخذ بعض المعنى، وشيء يسير من اللفظ، وهذا أدق السرقات مسلكاً، وأحسنها صورة، وأعجبها مساقاً.

لــه قُصْــرِيا رئــمٍ وشــدْقا حمامــةٍ وسالِفَتا هَيْقٍ من الرُّبْدِ أَرْبَدا»[1]

ولم يقصر ابن قتيبة عمله في السرقات على الموازنات التي أقامها بين الأبيات الشعرية المتشابهة، فأشار إلى أن الاتباع والأخذ قد يكونان في الطريقة والمذهب كذلك، بغضّ النظر عن اللفظ والمعنى، يقول عن مسلم بن الوليد: «وهو أول من ألطف في المعاني، ورقّق في القول، وعليه يعوّل الطائي»[2].

5- ابن المعتز (ت296هـ):

في أثناء بحث ابن المعتز في فنون البديع، رأى أن السرقة قد تقع في لون من ألوان البديع، كما في قول أبي تمام:

جلا ظُلُماتِ الظّلمِ عن وجهِ أمةٍ أضاء لها من كوكبِ الحقّ آفِلُهْ

الذي سرقه من قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «الظّلمُ ظُلُماتٌ»[3].

أما في كتابه «طبقات الشعراء»، فقد وقف على عدد من السرقات بين الشعراء، من غير أن يفصّل فيها، واللافت في ذلك تنبهه إلى ما يُسمى «احتذاء المثال»، فقد «كان جماعة مثل أبي نواس والخليع، وأبي هفّان وطبقتهم، إنما اقتدوا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي، وبما استنبطوا من معاني شعره»[4].

6- ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

يعدّ كتاب عيار الشعر حجر الأساس في المؤلفات النقدية العربية القديمة التي بحثت في الشعر وقضاياه، ومنها قضية السرقات.

جاء حديث ابن طباطبا عن السرقات في إطار البحث في اللفظ والمعنى، وتناول الشعراء للمعاني التي سُبق إليها. بداية يطالب ابن طباطبا الشاعر أن يديم النظر في

---

(1) الشعر والشعراء: 1/134.

(2) المصدر نفسه: 2/832.

(3) البديع: 25 26.

(4) طبقات الشعراء: 142.

الأشعار، «لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادّ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده مما نظر من تلك الأشعار»[1]، أي أن يدخل في علاقة أخذ من الشعر السابق، ولبيان كيفية هذه العلاقة نظر في القضية من باب المعاني، وتداولها بين القدماء والمحدثين، فرأى أن في أشعار المولّدين/المحدثين عجائب «استفادوها ممن تقدمهم، ولطُفُوا في تناول أصولها منهم، ولَبَسوها على منْ بعدهم، وتكثّروا بإبداعها فسلّمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[2]، وقد تلمّس العذر للمحدثين لأنهم «سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»[3]، لذلك أباح لهم الأخذ شرط اقتداء الشاعر بالحسن لا بالمسيء، وتصنّع المهارة في إخفاء المأخوذ، وعدم الإغارة على معاني غيره، «فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول»[4].

لذلك، كان للاتكاء على معاني السابقين، وتداولها ضوابط محددة، وإلا تحوّل الأمر إلى سرقة، وهي[5]:

1- إلطاف الحيلة.

2- تدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها.

3- الانفراد بشهرتها، كأنها غير مسبوق إليها.

4- استعمال المعاني في غير الجنس الذي تناولها الشاعر منه.

---

(1) حيار الشعر: 14.

(2) المصدر نفسه: 12.

(3) المصدر نفسه: 13.

(4) المصدر نفسه: 14.

(5) المصدر نفسه: 126.

5-تناول المعنى اللطيف في المنثور وجعله شعراً.

إن وعي ابن طباطبا كثيراً من المنظورات الدقيقة المرتبطة بالسرقات، أدى إلى الإقرار بأنه لا مناص من «الأخذ»، فكان من الضروري، وضع ضوابط لذلك، ومتى التزم بها الشاعر خرج عن كونه سارقاً، إلى كونه مجدّداً، ومحسناً، ووجب له فضل إحسانه فيه، وهذا جوهر ما يُطلق عليه «السرقات المستحسنة»، كقول دِعْبل:

لا تعجبي يا سلْمُ من رجلٍ ضحكَ المشيبُ برأسِهِ فبكى

الذي أخذه من قول الحسين بن مُطير:

كلُّ يومٍ بأقحوانٍ جديدٍ تضحكُ الأرض من بكاء السماء

7- الصولي (ت335هـ):

جاءت مقاربة الصولي للسرقات في سياق قضايا كثيرة، في الدفاع عن شعر أبي تمام، وكان قسم منها غير مسبوق، على مستوى المصطلح، وآليات أخذ الشعراء معاني سابقيهم، وتشمل المقاربة الأفكار الآتية المتفرقة في الكتاب:

1-لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة لوجب أن يُصرف عن أبي تمام؛ لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه.

2-الشاعران إذا تعاورا معنى أو لفظاً أو جمعاهما، فالسبق لأقدمهما سناً وأولهما موتاً، ويُنسب الأخذ إلى المتأخر.

3-متى أخذ الشاعر معنى، وزاد عليه، ووشّحه ببديعه، كان أحق به.

4-المتأخرون يجرون بريح المتقدمين، ويصبّون على قوالبهم، وقلّما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده، إما بالزيادة، أو الإجمال، أو الإشباع، أو جمع ما تفرّق.

5- دقة المصطلح النقدي المعتمد في الموازنة بين المعاني، كالاحتذاء، وبعض المصطلحات، ربما اعتمده الصولي أول مرّة، كالنسخ والإلمام[1].

ويبدو من مقاربة الصولي، تسويغ معاني المحدثين بالنظر إلى معاني السابقين، ومنهم أبو تمام، وهو تسويغ منطقي طالما أن المعاني تُتداول، وكما أن للسابق فضيلة الابتكار، للاحق فضيلة تحسين المعاني وتجويدها.

8- الحاتمي (ت388هـ):

جاء كتاب الحاتمي «حلية المحاضرة في صناعة الشعر» محاولة لإرساء القواعد والمصطلحات في الشعر بأمثلة تطبيقية، واحتوى مادة نقدية غزيرة، وخصّ السرقات وما يتصل بها بفصلٍ رتّب فيه أصول هذا الباب، وميّز مصطلحه على نحوٍ غير مسبوق[2]، يقول: «هذا فصلٌ أودعته فقراً من أنواع الانتحال، والاختزال، والاقتضاب، والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة، والنظر، والإشارة، والنقل والعكس، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتّبع... وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها».

والحقّ أن مقاربة الحاتمي تجاوزت مقاربات سابقيه من حيث كثرة الشواهد الشعرية، وجمع آراء العلماء السابقين في هذه المصطلحات في مكان واحد ، وكان أبرز ما ميزها كثرة المصطلحات والتبويب، إذ عدّ الحاتمي في أنواع الأخذ عشرين نوعاً، هي:

1- الانتحال والاستلحاق: عندما يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره، فيدّعيها وينسبها إلى نفسه، مثال ذلك انتحال عنترة قول بشر بن شلوة التغلبي:

لُبِئتُ عمراً غير شاكر نعمتي ... والكفرُ خبثةٌ لنفس المنعم

---

(1) أخبار أبي تمام: 17، 53، 76، 100، 141.

النسخ: أخذ اللفظ والمعنى برمته دون زيادة عليه، أو أخذ المعنى وأكثر اللفظ.

الإلمام: النظر والملاحظة، وهو من لطيف السرقات.

(2) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: 2/ 28 97.

2-الإنحال: وهو أن ينسب الشاعر أو الراوية الشعر إلى غير قائله، كما كان يفعل حمّاد الراوية.

3-الإغارة: وهي أن يسمع الشاعر الفحل المتقدم الأبيات الرائعة، ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذهبه، وتكون بمذهب الشاعر المغير أليق، فيغير عليها، ويستنزل شاعرها عنها قسراً، فيسلمها إليه، وكان الفرزدق أكثر الشعراء إغارة من شعر جميل وغيره.

4-تنازع الشاعرين في الشعر: وهو أن يدّعي كل واحد منهما نسبة الشعر إليه، دون أن يعرف قائله الحقيقي.

5-المعاني العُقم (الأبكار المبتدعة): وهي المعاني التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورها الشعراء من بعده، كقول امرىء القيس:

إذا ما استحمّتْ كان فضلُ حميمها ... على متنتيها كالجُمانِ على الحالي

فتعاوره الشعراء بعده، فقال الوليد بن يزيد:

كأن الحميمَ على متنها ... إذا اغترفتْهُ بأطساسِها

جمانٌ يجولُ على فضةٍ ... جَلتْها حدائدُ دوّاسِها

6- الموارِدة: هي اتفاق الشاعرين في المعنى، وتواردهما على اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سمع شعره. كقول امرىء القيس من مخلّع البسيط:

عيناكِ دمعُهما سجالُ ... كأنّ شأنيهما أوشالُ

أو جدولٌ في ظلالِ نخلٍ ... للماء من تحته مجالُ

وقول عبيد من مخلع البسيط أيضاً:

عيناكِ دمعُهما سروبُ ... كأنّ شأنيهما شعيبُ

أو جدولٌ في ظلالِ نخلٍ ... للماء من تحته قسيبُ

7- المرافدة: وهي أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له، يرفد بها شاعراً آخر ليغلب خصماً له في الهجاء.

8- الاجتلاب والاستلحاق: وهو أن يُدخل الشاعر بيتاً أو أكثر من شعر غيره في شعره، على سبيل التمثّل به، وبعض العلماء لا يراه عيباً، كما في قول الفرزدق:

وإجانةٍ ريّا الشّروبِ كأنّما إذا غمستْ فيها الزجاجةُ كوكبُ

تمززتُها والديكُ يدعو صباحَهُ إذا ما بنو نعشٍ دنوا فتصوّبوا

الذي اجتلبه من قول النابغة:

وصهباءُ لا تُخفي القذى وَهْيَ دونه تصفّق في راووقها حين تقطُبُ

تمززتُها والديكُ يدعو صباحَهُ إذا ما بنو نعشٍ دنوا فتصوّبوا

9- الاصطراف: وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة، وكان كثيّر كثيراً ما يصطرف شعر جميل إلى نفسه، ومثال ذلك قصيدة كثيّر التي يقول فيها:

إذا الغرّ من نَوْءِ الثريّا تحاوبتْ حمينا بأجوازِ الفلاةِ قطارها

فمرّ في هذه القصيدة على أبي ذؤيب الهذلي في قصيدة له فاصطرف منها بيتين، وهما:

وعيّرها الواشون أنّي أحبُّها وتلك وشاةٌ طائرٌ عنك عارُها

وإنْ أعتذرْ منها فإنّي مُكذَّبٌ وإن تعتذرْ يُرْدَد عليكَ اعتذارُها

10 الاهتدام: وهو أن يأخذ شاعر بيتاً لآخر، فيغيّر فيه تغييراً جزئياً، كقول كثيّر:

أريدُ لأنسى ذكرها فكأنما تمثّلُ لي ليلى بكلّ سبيلِ

الذي اهتدمه من قول جميل:

أريدُ لأنسى ذكرها فكأنّما تمثّلُ لي ليلى على كلّ مَرْقَبِ

11- المجدود: وهو المعنى الذي يؤخذ فيشتهر الآخذ به دون المأخوذ منه، كقول امرىء القيس:

وشمائلي ما قد علمتِ وما نَبحتُ كلابُكِ طارقاً مثلي

الذي أخذه عنترة، فأحسن فاشتهر بيته، فقال:

فإذا صحوتُ فما أقصّرُ عن ندى وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

12- الاشتراك في اللفظ: لا يعدّه الحاتمي سرقة، فالألفاظ مشتركة محصورة، يضطر إلى المواردة فيها، كقول عنترة:

وخيلٍ قد دلفتُ لها بخَيْلٍ عليها الأُسْدُ تحتصرُ احتصارا

وقول عمرو بن معدي كرب:

وخيلٍ قد دلفتُ لها بخيلٍ تحيةُ بينهمْ ضربٌ وجيعٌ

وقول الخنساء:

وخيلٍ قد دلفتُ لها بخيلٍ فدارتْ بين كبشيها رَحاها

13- تكافؤ المتّبع والمبتدع في إحسانهما، ومثاله قول امرىء القيس:

فلو أنّها نفسٌ تموتُ احتسبتها ولكنّها نفسٌ تساقَطُ أنفُسا

وهو أول من نطق بهذا المعنى، فقال عبدة بن الطبيب:

فما كان قيسٌ هلكهُ هلكُ واحدٍ ولكنّه بنيانُ قومٍ تهدّما

14 تقصير المتّبع عن المبتدع، ومنه قول امرىء القيس:

كأنّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً لدى وكرِها العنّابُ والحشفُ البالي

أخذه أبو صخر الهذلي، فقصّر عنه حين قال:

كأن قلوبَ الطيرِ عند رمائها نوى القسب باقٍ عند بعض المشارب

15- نقل المعنى إلى غيره، وفيه يُنْقَل المعنى عن وجهه الذي وُجِّه له، واللفظ عن طريقه التي سلك فيها إلى غيره، وتلك صنعة صاغة المعاني، وحذّاق السرقة، ومثاله قول امرىء القيس:

طويلِ عريضٍ مطمئنٍ كأنّهُ بأسفلِ ذي سيفينِ سَرْحةُ مُرْقَبِ

الذي نقلته الخنساء إلى المدح، وزادت فيه زيادة لطيفة فقالت:

وإنّ صخراً لتأتمُّ الهُداةُ بهِ كأنّهُ علمٌ في رأسِهِ نارُ

16 تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، كقول الفرزدق:

فيا ليتنا كنّا بعيرينِ لا نُجدُ على منهلٍ إلاّ نُشَاءُ ونُقْذَفُ

الذي استرقه كثيّر فقال:

أيا ليتنا يا عزُّ كنّا لذي غِنى بعيرين نرعى في الفلاة ونعزُبُ

وكلا الشاعرين أساء الأمنية.

17- النظر والملاحظة، وهو ضرب دقيق، ولطيف في إخفاء السرقة، ومن لطيف النظر البعيد قول أوس بن حجر:

ألمْ تَكْسُفِ الشمسُ والبدرُ والـ كواكبُ للقمرِ الواجبِ

فنظر إلى هذا المعنى، وأخفاه كلّ إخفاء النابغة الذبياني فقال:

يقولونَ حِصْنٌ ثمّ تأبى نفوسُهم وكيفَ بحصنٍ والجبالُ جنوحُ

18- كشف المعنى وإبرازه بزيادة تزيده نصاعة وبراعة، ومثاله قول امرىء القيس:

كبِكْرِ المقاناةِ البياض بصفرةٍ غذاها نميرُ الماءِ غيرِ المحلَّلِ

فأخذ هذا المعنى ذو الرمّة، فكشفه، وأبرزه، وزاد فيه زيادة لطيفة، فقال:

كحلاءُ في بَرَجٍ صفراءُ في نَعَجٍ كأنّما فضّةٌ قد مسّها ذهبُ

19- الالتقاط والتلفيق، وهو ترقيع الشاعر الألفاظ وتلفيقها، واجتذاب الكلام من أبيات، حتى ينظم بيتاً، ومنه قول ابن هرمة:

كأنّك لم تَسِرْ بجنوبِ حلصٍ ولم تُلْمِمْ على الطّلَلِ المُحيلِ

التقطه، ولفّقه من بيتين، أحدهما قول جرير:

كأنّك لم تسرْ بِبلادِ نُعْمٍ ولم تنظرْ بناظرةِ الخيامِ

والآخر قول الكميت:

ألمْ تُلمِمْ على الطللِ المُحيلِ بفيدٍ وما بكاؤكَ بالطلولِ

20- نظم المنثور: هو أخذ المواعظ والخطب والعبارات النثرية البليغة، ونظمها شعراً، ويرى الحاتمي أن هناك طائفة من الشعراء المطبوعين تخفى السرقة بأخذها من منثور الكلام دون منظومه، مثال ذلك قول مؤبّن الإسكندر: «حرّكنا بسكونه»، فنظم هذا أبو العتاهية، فقال:

قدْ لعمري حكيتَ غُصصَ الموتِ وحركّتني لما وسَكَنْتا

ليس من اليسير إجراء مثل هذا التصنيف، واعتماد هذه المصطلحات الكثيرة، واستحضار الشواهد الشعرية الدالّة، لذلك يُؤخذ على الحاتمي أنّ بعضاً من هذه الأنواع لا يدخل في باب السرقات، وبعضها الآخر يتشابه مع غيره... .

9- ابن وكيع التنيسي (ت393هـ):

جاء ابن وكيع والجوّ مشبع بالحديث عن السرقات والبحث فيها، ولاسيما في شعر المتنبي الذي اتخذ خصومه السرقة سبيلاً للطعن به في شعره، مشيعين في الوسط النقدي أنّ جلّ شعره ساقط مرذول، وأن الجيّد منه مسروق مغتصب، وابن وكيع واحد من هؤلاء الخصوم، لكنه يختلف عنهم بأنه درس ظاهرة السرقات دراسة تطبيقية في شعر المتنبي، وحاول أن يجعل للسرقة قواعد ثابتة يُحتكم إليها، ويستخرج ما في شعر المتنبي من السرقات قياساً إلى هذه القواعد، وكان سبب تأليف كتاب يختصّ بسرقات المتنبي إفراط

طائفة من متأدبي العصر في مدح المتنبي وتقديمه وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه، وأنهم أفنوا في ذلك الأوصاف، وتجاوزوا الإسراف[1]، وقالوا ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتائج فكره، وكان لجميع ذلك مبتدعاً ولم يكن متبعاً، ولا كان لشيء من معانيه سارقاً. لذلك سيأتي عمله تدقيقاً في شعر المتنبي، وإثباتاً لما فيه من سرقات، بعد التأصيل لأنواع السرقة، محمودها ومذمومها، وأنواع المعاني، وما يجوز فيها الأخذ، وما لا يجوز، وسلك في الكتاب منهجاً يستند إلى جملة من المحددات، هي:

- مع مرور الأيام أُنْقِد الكلام، فلم يُبْقِ لمتقدم على متأخر فضلاً إلا سبق إليه واستولى عليه.
- السرقات قسمان: ممدوحة تغفر ذنب سارقها وتدل على فطنته، ومذمومة مستهجنة.
- لا يذكر المعاني التي أكثرت الشعراء استعمالها، كتشبيه الوجه بالبدر، والريق بالخمر.
- سيحكم عند كل سرقة إن كان المتنبي قصّر في الأخذ، أو ساوى فيها المأخوذ عنه، أو استحق المعنى المسروق دون قائله الأول.
- لن يقف عند الأبيات الفارغات، والمعاني المكررات المردودات.

وفي سبيل ذلك اتبع خطّة منظّمة تتناول ديوان المتنبي قصيدة قصيدة، وتبين سعة محفوظه من الشعر، وقدرته على الاهتداء إلى المعاني المتشابهة على نحو يفوق فيه الحاتمي، وكل من تمرّسوا بالسرقات حتى عصره.

---

(1) المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي: 97/1.

أقسام السرقات:

قسم ابن وكيع السرقات عشرة أنواع محمودة، ثم جعل لهذه العشرة أضداداً تساويها، فكان تصنيفه شاملاً عشرين نوعاً[1].

السرقات المحمودة:

1- استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، كقول بشار:

من راقب الناسَ لم يظفرْ بحاجتِهِ ... وفاز بالطيّباتِ الفاتكُ اللّهِجُ

الذي أخذه سلم الخاسر فقال:

من راقب الناس مات غمّاً ... وفاز باللّذة الجسورُ

2- نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزْل، ومنه قول العباس بن الأحنف:

زعموا لي أنّها باتتْ تُحِمْ ... ابتلى اللهُ بهذا من زَعَمْ

اشتكتْ أكسلَ ما كانت كما ... يُشتكى البدرُ إذا ما قيلَ تمْ

أخذه ابن المعتز فقال:

طوى عارضُ الحمّى سناهُ فخالا ... وألبسهُ ثوبَ السّقام هُزالا

كذا البدرُ محتومٌ عليه إذا انتهى ... إلى غايةٍ في الحُسْن صار هلالا

3- نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه، من ذلك قول أبي نواس:

بُحَّ صوتُ المالِ ممّا ... مِنْكَ يدعو ويصيحُ

ما لهذا آخذٌ فوْ ... ق يديه أو نصيحُ

معناه صحيح ولفظه قبيح، أخذه مسلم فقال:

تظلّمَ المالُ والأعداءُ من يدِهِ ... لا زالَ للمالِ والأعداءِ ظلّامَا

---

(1) المنصف: 1/103 132

فجوّد الصنعة، وجمع بين تظليمين كريمين، ودعا للممدوح بدوام ظلمه للمال والأعداء، وكلّ ذلك مليح جزل نقل من ضعيف المبنى.

4- عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء، منه قول البلاذري:

قد يرفعُ المرءُ اللئيمُ حجابُهُ ضعةً ودون العرفِ منه حجابُ

وقول البحتري:

وإن يَحُلْ بيننا الحجابُ فلنْ تَحْجُبَ عنّا الآءَهُ حُجُبُهْ

5- استخراج معنى من معنى احتذى عليه، وإن فارق ما قصد به إليه، منه قول أبي نواس في الخمر:

لا ينزِلُ الليلُ حيثُ حلّتْ فدهرُ شُرّابِها نهارُ

احتذى عليه البحتري، فجعله في محبوب فقال:

غابَ دُجاهُ وأيُّ ليلِ يَدْجو علينا وأنتَ بدرُ

6- توليد كلام من كلام لفظهما مُفترق، ومعناهما مُتّفق، وهذا من أدلّ الأقسام على فطنة الشاعر، من ذلك قول أبي نواس في محبوب أعرض عنه ببعض وجهه:

يا قمراً للنصْفِ من شهرنا أبدى ضياءَ لثمانٍ بَقِين

أخذه من قيس بن الخطيم في قوله:

تصدّتْ لنا كالشمس تحت غمامةٍ بدا حاجبٌ منها وضنّتْ بحاجبِ

7- توليد معانٍ مستحسنات في ألفاظٍ مختلفات، من ذلك قول الشاعر:

كأن كؤوس الشّرْبِ والليلُ مظلمٌ وجوه عذارى في ملاحفَ سودِ

اشتق منه ابن المعتز فقال:

وأرى الثريا في السماءِ كأنّما قَدَمٌ تَبَدّتْ في ثيابِ حِداد

8- مساواة الأخذ بالمأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحقّ به لأنه ابتدع، والثاني اتّبع، ومنه قول الشاعر:

كـأنّ سـقوطَ الـدمعِ في وجناتِـهِ سَقيطُ النّدى أوفى على ورقِ الوردِ

أخذه ابن الرومي فقال:

كـأنّ تلـك الـدموعَ قَطْـرُ نـدىً يَقْطُـرُ مـن نـرجسٍ علـى وردِ

9- مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه، كقول أبي حية النمري:

فألقتْ قناعاً دونهُ الشمسُ واتّقت بأحسنِ موصولين كفٌّ ومِعْصَمِ

أخذه من النابغة في قوله:

سَـقطَ النّصـيفُ ولم تُـردْ إسـقاطَهُ فتناولتْـهُ واتّقتنـا باليـدِ

فزاد عليه «دونه الشمس» وخبّر عن المتقي بأحسن خبر فاستحقه.

10- رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ من أخذ عنه، من ذلك قول حسان بن ثابت:

يُغْشَـونَ حـتى مـا تَهِـرُّ كلابُهُـمْ لا يسـألونَ عـن السـوادِ المقبـلِ

ومثله لأبي نواس:

إلى بيـتِ حـانٍ لا تَهِـرُّ كلابُـهُ عليّ ولا يُنْكِـرْنَ طُـولَ ثَـوائي

السرقات المذمومة:

1- نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير، كقول سلم الخاسر:

أقـبلن في رأدِ الضّـحاءِ نحـا فَسَتَرْنَ عينَ الشمسِ بالشمسِ

أخذه أحدهم فقال:

وإذا الغزالـةُ في السّـماءِ تعرّضـتْ وبـدا النهـارُ لوقتـه يَتَرَحّـلُ

أبْـدَتْ لعـينِ الشـمسِ عينـاً مثلهـا تَلْقَـى السـماءَ بمثـلِ مـا تستقبِلُ

المعنى صحيح، والكلام مليح، غير أنه تطويل، والبيتان جميعاً نصف بيت سلم.

2- نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل، ومثال ذلك قول الأحوص:

كـــأنَّ ليلـــى صـــبيرُ غاديـــةٍ أو دُمْيـــةٌ زُيِّنَـــتْ بهـــا البِيَـــعُ

أخذه أبو العتاهية فقال:

كـــأنَّ عتّابـــةَ مـــن حســـنها دُمْيـــةُ قـــسٍ فتنـــتْ قِسّـــها

فقصر لفظه عن الفصاحة، ومعناه عن الرجاحة.

3- نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح معناه ومبناه، كقول الشاعر:

وريحُهـــا أطيـــبُ مـــن طيبهـــا والطيـــبُ فيـــه المســـكُ والعنـــبرُ

وقول بشار:

وإذا أدْنَيـــتَ منهـــا بصـــلاً غَلَـبَ المسـكُ على ريـحِ البصـلْ

فهذا عين اللفظ الوضيع، النابي عن سمع السميع.

4- عكس ما يصير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء، كقول أبي نواس:

فهـــوَ بالمـــالِ جـــوادٌ وهـــوَ بـــالعِرْضِ شـــحيحُ

عكسه ابن الرومي فقال:

مـــا شـــمتَ مـــن مـــالِ جمّـــى يـــأوي إلى عـــرْضٍ مُبـــاحِ

5- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه، من ذلك قول أبي نواس:

دَعْ عنـكَ لـومي فـإنَّ اللـومَ إغـراءُ وداوِنـي بـالتي كانـتْ هـي الـداءُ

أخذه أبو تمام فقال:

قَـــدْكَ اتَّئِـــبْ أربيـــتَ في الغُلْـــواءِ كـــم تعْـــذِلونَ وأنـــتُمُ شُـــجَرائي

فأبو نواس زجر عذوله عن لومه بألطف كلام، وأبو تمام زجر عذوله بكلام يصعب على راويه، ويقبح صدره وقوافيه.

6- حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه، من ذلك قول عنترة:

فإذا سكِرْتُ فإنني مستهلكٌ ... مالي وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ

وإذا صحوتُ فما أُقصّرُ عن ندىً ... وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

أخذه حسان فقال:

ونشربُها فتتركُنا ملوكاً ... وأُسْداً ما يُنهنهُها اللقاءُ

فوفّى عنترة السكر والصحو صفتيهما، وأفرد حسان الأخبار عن حال سكرهم دون صحوهم، فقبض ما هو من تمام المعنى، لأنه يمكن أن يَظُنّ ظانٌ بهم البخل والجبن إذا صحوا، لأن من شأن الخمر تسخية البخيل، وتشجيع الجبان.

7- رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه، من ذلك قول مسلم:

أمّا الهجاءُ فدُقّق عِرْضَك دونهُ ... والمدحُ عنك كما علمتَ جليلُ

فاذهبْ فأنتَ عتيقُ عِرْضِك إنّهُ ... عرضٌ عززْتَ بهِ وأنتَ ذليلُ

أخذه أبو تمام فقال:

قالَ لي الناصحونَ وهوَ مقالٌ ... ذمُّ من كانَ جاهلاً إطراءُ

صدقوا في الهجاءِ رفعةُ أقوا ... مٍ طغامٍ فليس عندي هجاءُ

8 نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي، من ذلك قول أبي نواس:

فتَشَتْ في مَفاصلِهِمْ ... كتشتّي البُرْءِ في السّقمِ

فهذا الكلام أكثر ماء وأتم بهاء من قول مسلم إذ يقول:

تَجري محبتُها في قلبِ عاشقِها ... جريَ المُعافاةِ في أعضاءِ مُنتكِسِ

9- نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير وفساد، من ذلك قول القائل:

ولقـــــد أروحُ إلى التّجـــــارِ مُـــــرجّلاً مَـــذلاً بمـــالي لـــيّنَ الأجيـــاد

وإنما له جيد واحد، وهذا يجوز عند بعض العرب، وعند آخرين غير جيد ولا سديد، وقال آخر:

لمـــّا تخايلـــتِ الخُمُـــولُ حَسِـــبْتُها دَوْمـاً بأَيْلـةَ ناعمـاً مَكْمُومـا

ذكر أن الدوم مكموم، وإنما يكمم النخل.

10- أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معاً، وهذا النوع من أقبح السرقات وأدناها وأشنعها، من ذلك قول مسلم:

يقول صحبي وقد جَدُّوا على عجلٍ والخيلُ تستنُّ بالركبان في اللُّجُمِ

أمطلعَ الشمسِ تنوي أن تؤمَّ بنا فقلتُ: كلاّ ولكن مطلعَ الكَرَمِ

أخذه أبو تمام فقال:

يقولُ في قومسٍ صحبي وقد أخذتْ منّا السُّرى وخطا المهريَّةِ القُوُدِ

أمطلع الشمسِ تبغي أن تؤمَّ بنا فقلت: كلاّ ولكن مطلع الجودِ

فهذه سرقة واضحة، ودعوى فاضحة، وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر، وهو سائغ.

مما تقدم نرى أن ابن وكيع اعتمد تقسيماً لم يرد عند النقاد السابقين، أما أنواع السرقات التي أوردها، فبعضها مما توصّل إليه نتيجة البحث، وبعضها الآخر ورد عند نقاد سابقين كالآمدي والجرجاني، وابن طباطبا العلوي، وثمة مأخذ على هذا التصنيف، هو أن بعض هذه الأنواع لا يدخل في باب السرقات.

10- أبو هلال العسكري (ت395هـ):

جعل العسكري دراسة السرقات في فصلين: الأول حسن الأخذ، والثاني في قبحه[1]، ورأى أن المعاني نوعان: الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، والآخر يحتذيه على مثال تقدّم، ويؤمن أن ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالبهم، كما لا ينفي «توارد الخواطر» بين الشعراء.

يرتبط الأخذ الحسن عند العسكري بما يقوم به اللاحق من زيادة حسنة في الألفاظ أو التأليف أو الحلية والمعرض.. فإذا فعل ذلك، فهو أحقّ بها ممن سبق إليها، وتفصيل ذلك:

1- أن يكسو المتأخر معنى المتقدم ألفاظاً من عنده.

2- أن يصوغه صياغة جديدة، ويورده في غير حليته الأولى.

3- أن يزيد في حسن تأليفه، وجودة تركيبه، وكمال حليته.

4 أن يأخذ معنى من النثر فينظمه.

5 أن ينقل المعنى من غرض إلى اخر.

6- أن يخفي الشاعر سرقته.

فمثّل أخفى دبيبه إلى المعنى أبو نواس في قوله:

أعطتكَ ريحانها العُقّارُ وحانَ من ليلكَ انسفارُ

أخذه من قول الأعشى:

وسبيئة ممّا تُعتّقُ بابلٌ كدم الذبيح سلبتُها جرّيالها

وفيما سبق عند النقاد من أمثلة يغني عن ذكر أمثلة على الأنواع الأخرى من السرقات عند العسكري.

---

(1) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر. أبو هلال العسكري: 196 238.

أما الأخذ القبيح فيحصره العسكري في الأنواع الآتية:

1- أخذ المعنى بلفظه كله.

2- أخذ المعنى بأكثر لفظه.

3- عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن.

4- أخذ البيّن الواضح بإخفائه.

5- أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه.

يمكن القول: إن مقاربة العسكري استندت إلى مقاربات النقاد السابقين، فلم تكن جديدة كلّ الجدة، وإن كان فيها بعض الإشارات النقدية الدالّة، كإشارته إلى أن المعنى المبتدع معنى انفعالي، يقع عليه الأديب «عند الخطوب الحادثة، ويتنبّه له عند الأمور الطارئة»، وربطه قضية السرقات بالبلاغة، وذلك في كلامه عن كمال الحلية والصياغة، والحذق في رصف الألفاظ...

11- العميدي (ت433هـ):

جاء كتاب العميدي «الإبانة عن سرقات المتنبي» في سياق الحركة النقدية التي دارت حول شعر المتنبي، وقد عرض في مقدمة كتابه رأيه في قضية السرقات والمسائل المرتبطة بها، وبيان ذلك ما يأتي[1]:

- صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق، إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمتقدمين والمحدثين.
- حسن الأخذ وجودة السرقة يتمثلان في: نقل الأغراض، وإخفاء الطريقة، وتغميض مواقع القلب، وتغيير الصنعة والترتيب، وإبدال البعيد بالقريب، وإتعاب الخاطر في التثقيف والتهذيب، ولحظ المعنى البديع وكسوته لفظاً جديداً.
- إنكار «المواردة» وعدّها نسخاً متعمداً.

---

(1) الإبانة عن سرقات المتنبي: 19 25.

- الميل إلى الأخذ الحسن، وعدم الالتفات إلى الأخذ القبيح، إلا أن يكون تعمداً ونسخاً.
- تطبيقات العميدي في شعر المتنبي تبيّن تحامله على المتنبي، إذ يقف على كل معنى مطروق عنده على أنه سرقة، من دون إدراك لعمليات الزيادة والتحسين التي يقوم بها المتنبي.

12- ابن رشيق القيرواني (ت456هـ):

استوعب ابن رشيق في كتابه «العمدة» جميع الأفكار التي سبقته في قضية السرقات، فجمعها وأكدها بالأمثلة المختلفة[1]، وكان له في ذلك آراء دقيقة.

اتبع ابن رشيق خطوات العسكري في دراسة السرقات، فقسّم المعاني نوعين مخترع، ومولّد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد عليه، وفرّق على نحو دقيق بين الاختراع والإبداع: «الاختراع خلق المعاني التي لم يُسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قطّ، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ»[2].

يبدأ ابن رشيق بحثه بالإشارة إلى أن السرقات باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وينتقد الحاتمي الذي جاء -كما يقول- بألقاب محدثة ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق.. وكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، ويتبنّى رأي الجرجاني الذي اشترط ناقداً مدققاً للبحث في هذه القضية، ورأي عبد الكريم ابن إبراهيم النهشلي الذي يقوم على أن السرق في الشعر هو ما نُقل معناه دون لفظه وأُبعد في الأخذ.

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، باب السرقات وما يشاكلها: 2/280 294.

(2) المصدر نفسه: 1/265.

ويقرر أن السرقة هي في البديع المخترع، لا في المعاني المشتركة.

أنواع السرقات ومصطلحاتها:

الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإذا صرفه إليه على جهة المثل فهو **اجتلاب واستلحاق**، وإن ادّعاه جملة فهو **انتحال**، وإذا كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة، فتلك **الإغارة والغصب**، فإن أخذه هبة فتلك **المرافدة** ويقال **الاسترفاد**، فإذا كانت السرقة ما دون البيت فذلك هو **الاهتدام**، ويُسمى أيضاً النسخ، فإذا تساوى المعنيان دون اللفظ، وخفي الأخذ فذلك **النظر والملاحظة**، ومنهم من يجعل هذا هو **الإلمام**، فإن حُوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك **الاختلاس**، ويُسمى أيضاً **نقل المعنى**، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك **الموازنة**، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك **العكس**، فإن صحّ أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر – وكانا في عصر واحد – فتلك **المواردة**، وإن أُلّف البيت من أبيات قد رُكّب بعضها من بعض فذلك هو **الالتقاط والتلفيق**، وبعضهم يسميه **الاجتذاب والتركيب**، ومن هذا الباب: **كشف المعنى، والمجدود** من الشعر، **وسوء الاتباع، وتقصير** الآخذ عن المأخوذ منه.

هذه هي مصطلحات ابن رشيق، ومعظمها قد ورد عند النقاد السابقين، لكنها عند ابن رشيق تتميز بأمرين:

1- وردت مجتمعة عنده أول مرة.

2- لم يحدد أحد معانيها بدقة كما فعل ابن رشيق.

ويبدو أنها ثبتت – على يديه – بدلالتها الاصطلاحية التي أوردها، فاستخدمها النقاد والبلاغيون اللاحقون كما قررها من غير تعديل أو تغيير.

أمثلة على هذه الأنواع:

- الاصطراف، بمعنى الاجتلاب: ومثاله قول الفرزدق الذي اجتلبه من قول النابغة، كما ورد عند الحاتمي.

- الإغارة: إغارة الفرزدق على بيت جميل:

ترى الناس ما سِرْنا يسيرون خلفَنا وإن نحنُ أومأنا إلى الناس وقّفوا

الغصب: كما فعل الفرزدق مع الشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل:

فما بينَ مَنْ لم يُعطِ سمعاً وطاعةً وبين تميمٍ غيرُ حزِّ الغلاصمِ

فقال الفرزدق: والله لتدعنّه، أو لتدعنّ عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه.

- المرافدة، كما في إعانة جرير ذا الرمة في قصيدته:

نبتْ عينُاكَ عن طللٍ بحُزْوى محتْهُ الريحُ وامتنح القطارا

ببيتين هما:

يَعُدُّ الناسبونَ إلى تميمٍ بيوتَ المجدِ أربعةً كِبارا

ويهلكُ بينها المرئيُّ لَغْواً كما أُلغيتَ في الدِّيةِ الحوارا

- الاهتدام، كقول النجاشي:

وكنتُ كذي رجلين رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمَتْ بها يدُ الحدثانِ

فأخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

وكنتُ كذي رجلين رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزمانُ فشُلّت

- النظر والملاحظة، مثل قول المهلهل:

أنبضوا معجسَ القسيّ وأبرقنا كما توعدُ الفحولُ الفحولا

نظر إليه زهير في قوله:

يطعنهم ما ارتمَوا حتى إذا اطّعنوا ضاربَ حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

- الإلمام، كقول أبي الشّيص:

أجدُ الملامةَ في هواكِ لذيذةً حبّاً لذكرِكِ فلْيلُمني اللوّمُ

وقول أبي الطيب في عكس هذا:

أأحبـــهُ وأحـــبُّ فيـــه ملامـــةً إنّ الملامـــةَ فيـــه مـــن أعدائـــه

- الاختلاس، كقول أبي نواس:

ملـــاكُ تَصَـــوّرُ في القلـــوب مثالـــهُ فكأنّـــه لم يخـــلُ منـــهُ مكـــانُ

اختلسه من قول كثيّر:

أريـــدُ لأنســـى ذكرهـــا فكأنّمـــا تمثّـــلُ لي ليلـــي بكـــلِ ســـبيلِ

- الموازنة، مثل قول كثير:

تقـــولُ مرضْـــنا فمـــا عُـــدتَنا وكيـــف يعـــودُ مـــريضٌ مريضـــا

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بَخِلْنَـــا لِبُخلـــكِ قـــد تعلمـــينَ وكيـــف يعيـــبُ بخيـــلٌ بخـــيلا

- العكس، ومثاله قول ابن أبي قيس، ويروى لأبي حفص البصري:

ذهـــبَ الزمـــانُ بِـــرهْطِ حسّـــانَ الأُلى كانـــتْ مناقبُهم حـــديثَ الغـــابرِ

وبقيـــتُ في خلـــفٍ يخـــالُ ضـــيوفُهم مـــنهُمْ بمنزلـــةِ اللئـــيمِ الغـــادرِ

ســـودُ الوجـــوهِ لئيمـــةٌ أحســـابُهم فُطِـــسُ الأنـــوفِ مـــن الطـــرازِ الآخرِ

- الموازدة، كما في بيت امرىء القيس:

وقوفـــاً بهـــا صـــحبي علـــيّ مطـــيَّهُمْ يقولـــونَ لا تهلـــكْ أســـىً وتجمّـــلِ

وبيت طرفة:

وقوفـــاً بهـــا صـــحبي علـــيَّ مطـــيَّهُمْ يقولـــونَ لا تهلـــكْ أســـىً وتجلّـــدِ

ولا يظن ابن رشيق ذلك صحيحاً، لأن طرفة وامرأ القيس لم يكونا في عصر واحد.

- الالتقاط والتلفيق، مثل قول يزيد بن الطثرية:

إذا مـــا رآني مقـــبلاً غـــضّ طرفَـــهُ كـــأنّ شـــعاعَ الشـــمسِ دوني يقابِلُـــهُ

أوله من قول جميل:

إذا مـــا رأَوْني طالعـــاً مـــن ثنيّـــةٍ يقولـــون مـــن هـــذا وقـــد عَرفُـــوني

ووسطه من قول جرير:

فغُـــضّ الطـــرفَ إنـــك مـــن نمـــيرٍ فـــلا كعبـــاً بلغـــتَ ولا كلابـــا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبصـــرتني أعرضُـــتَ عـــنّي كـــأنّ الشـــمسَ مـــن حـــولي تـــدور

- كشف المعنى، نحو قول امرىء القيس:

نمـــشُّ بـــأعرافِ الجيـــادِ أكفنـــا إذا نحـــنُ قمنـــا عـــن شـــواءٍ مضـــهّبِ

وقول عبدة بن الطبيب بعده:

ثمّـــة قُمْنـــا إلى جُـــرُدٍ مُســـوّمةٍ أعـــرافهنّ لأيـــدينا منادينـــا

- الشعر المجدود، كقول عنترة:

وكما علمت شمائلي وتكرّمي

ورق جداً واشتهاراً على قول امرىء القيس:

وشمـــائلي مـــا قـــد علمـــتِ ومـــا نَبحـــتْ كلابُـــكِ طارقـــاً مثلـــي

- سوء الاتباع: وهو أن يعمل الشاعر معنى رديئاً ولفظاً رديئاً مستهجناً، ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته، كقول أبي تمام:

باشـــرتُ أســـبابَ الغـــنى بمـــدالحٍ ضـــربَتْ بـــأبواقِ الملـــوكِ طُبُـــولا

فقال أبو الطيب:

إذا كـــان بعـــضُ النـــاسِ سـيفاً لدولـــةٍ ففـي النـاسِ بوقـاتٌ لهـا وطبُـولُ

ويذكر ابن رشيق ما يُعدّ سرقاً وليس بسرق، وهو اشتراك اللفظ المتعارف عليه، وقد سبق ذكره عند الحاتمي ومثل له بأبيات لعنترة، وعمرو بن معدي كرب، والخنساء.

أمّا مواضع الأخذ الحسن فهي: اختصار المعنى إن كان طويلاً، وبسطه إن كان كزّاً، وتبيينه إن كان غامضاً، واختيار حسن الكلام له إن كان سفسافاً، ورشيق الوزن إن كان جافياً، وصرفه عن وجهه إلى وجه آخر، وفي هذه المواضع المتّبع أولى بالمعنى من المُبتدع، ومما أجاد فيه المتّبع على المبتدع قول الشمّاخ:

إذا بلّغتني وحملتِ رحلي عرابةَ فاشرقيْ بدمِ الوتينِ

فقال أبو نواس:

أقولُ لناقتي إذْ بلّغتْني لقد أصبحت مني باليمينِ

فلم أجعلك للغربان خلاً ولا قلتُ «اشرقي بدم الوتين»

ومما قصّر فيه الآخذ عن المأخوذ قول أبي دهبل الجمحي في معنى بيت الشماخ:

يا ناقُ سيري واشرقي بدمٍ إذا جئتِ المُغيرةْ

سيُثيبني أُخرى سِوا لكِ وتلكَ لي منهُ يسيرةْ

يرى ابن رشيق – أخيراً – أن أجلّ السرقات: نظم النثر وحلّ الشعر، فما يجري هذا المجرى ليس على سارقه جناح عند الحذّاق.

13- عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

يرى عبد القاهر الجرجاني أن الحكم على شاعر بأنه أخذ من غيره، وسرق واقتدى بمن تقدّم وسبق «لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة»[1]، وقبل الدخول في الحديث عن السرقة، يفصّل في المعاني، ويقسمها قسمين:

- الأول عقلي: «يشهد له العقل بالصحّة... وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه»[2]، ويكون مجراه في الكتابة الأدبية مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، لذلك الأكثر من هذا الجنس منتزع من أحاديث النبي صلى الله عليه

---

(1) أسرار البلاغة: 263.

(2) المصدر نفسه: 264.

وسلم، وكلام الصحابة، وآثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، فقول المتنبي مثلاً:

لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى حتى يُراقَ على جوانبِه الدمُ

معنى معقول، يقضي العقلاء بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنّته، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية، والسنن النبوية... .

– والثاني تخييلي: و«هو الذي لا يمكن أن يُقال إنه صدق، وهو مفترّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحصر إلا تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تُلطّف فيه، واستُعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطى شبهاً من الحقّ، وغشّى رونقاً من الصدق، باحتجاج تُمحّل، وقياس تُصنّع فيه، وتُعمّل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تُنكري عَطَلَ الكريمِ من الغِنى فالسَّيلُ حَرْبٌ للمكانِ العالي»[1]

فهذا قد خيّل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزلّ عن الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام.

والواقع أن الجرجاني حمّل تقسيمات النقاد السابقين للمعاني إلى عام مشترك وخاص، بعداً عقلياً، فسمّى المعنى العام المشترك (المعنى العقلي)، وسمّى المعنى الخاص (المعنى التخييلي)، وعلى ذلك لا تكون السرقة – إن وجدت أصلاً – إلا في المعنى التخييلي.

ويجعل الجرجاني الاتفاق بين شاعرين على وجهين[2]:

1- الاشتراك في الغرض على الجملة والعموم: أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، ... .

---

(1) أسرار البلاغة: 267.

(2) المصدر نفسه: 338 346.

2- أما وجه الدلالة على الغرض، فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً:

- منها التشبيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة، كالتشبيه بالأسد، وبالبحر في البأس والجود... .

- ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة، من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام، وسكون الجوارح، وقلّة الفكر، كقول الشاعر:

كـأن دنـانيراً علـى قَسِـماتهم وإن كان قد شفَّ الوجوه لقاءُ

والاتفاق في الغرض على العموم، لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة.

أما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فيجب أن يُنظر فيه، فإذا كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات، فإن حكم ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى ،حكم العموم، وإن كان ممّا ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبّر، وينالـه بطلب واجتهاد، وكان درأً في قعر بحر لا بد له من تكلّف الغوص عليه، فهو الذي يجوز أن يُدّعى فيه السبق والتقدم والاختصاص والأولية، وأن يُجعل فيه سلف وخلف، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، أي إن هناك معنيين: الأول مشترك عامي لا يدخله التفاضل، ولا يصحّ فيه التفاوت، والثاني ما دُخِل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فصار بما غُيّر من طريقته، واستُجِدَّ له من المعرض داخلاً في الخاص الذي يُتملك بالفكرة، ويُتوصّل إليه بالتأمل، لذلك رفع الجرجاني من شأن الصورة الشعرية التي تعدّ الأساس الذي يستحق به الشاعر المعنى، حتى لو كان مكرراً مشتركاً، ويستدل الجرجاني على ذلك بقول لابن المعتز في «ذم القمر» اجترأ فيه — بقدرة البيان — على تقبيحه، وهو الأصل والمثل، وعليه الاعتماد في تحسين كل حسن، وتزيين كل مزيّن، وأول

ما يقع في النفوس إذا أريد المبالغة في الوصف بالجمال، وذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر، وقلب الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويسحر العقول، وهو:

يا سارقَ الأنوار من شمس الضُّحى ... يـا مُشْكِلي طيـب الكـرى ومُنَغِّصي

أمـا ضـياءُ الشمسِ فيـاكَ فنـاقصٌ ... وأرى حـــرارة نارِهـــا لم تـــنْقُصِ

لم يظفـر التشـبيه منـك بطائـلٍ ... مُتسَـــلِّخٌ بَهَقـــاً كلـــون الأبـــرصِ

14- ابن الأثير (ت637هـ):

يقوم منهج ابن الأثير في دراسة السرقات على التقسيمات الكثيرة، والفروع المتعددة، ويجمع فيها ما سبق أن قرره النقاد، ويمكن القول إن ابن الأثير يمثل التصوّر الشامل لقضية السرقات في النقد العربي القديم، مرتبة ومبوّبة على نحو منهجي.

يقرر ابن الأثير في بداية دراسته[1] جملة من المحددات في القضية، وهي:

- لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول.
- باب الابتداع للمعاني مفتوح.

الذي عنده في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول، في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدلّ الدليل على سرقته.

- الأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والإخفاء.

ثم يقسّم السرقات ثلاثة أقسام كبيرة: النسخ والسلخ والمسخ، أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته، من غير زيادة عليه.

وأما السلخ فهو: أخذ بعض المعنى.

وأما المسخ فهو: إحالة المعنى إلى ما دونه.

وهناك قسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا نسخ، أحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده.

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/362 412.

وكل قسم من هذه الأقسام يتنوّع ويتفرّع، وتخرج به القسمة إلى مسالك دقيقة.

ويفرّع ابن الأثير هذه الأقسام إلى شعب مختلفة، فيجعل النسخ على ضربين:

الأول: يسمى وقوع الحافر على الحافر، كبيتي طرفة وامرىء القيس.

والثاني: وهو الذي يؤخذ فيه المعنى، وأكثر اللفظ، كقول بعض المتقدمين يمدح معبداً صاحب الغناء:

أجـــادَ طـــويسٌ والسُّـــريجيُّ بعـــدَهُ وما قصباتُ السَّبْقِ إلاّ لِمعْبَـدِ

ثم قال أبو تمام:

محاســنُ أصـــنافِ المغنـــين جمّـــةٌ وما قصـــباتُ السَّـــبقِ إلا لمعبـــد

أما السلخ فيقسمه إلى اثني عشر ضرباً، كما يقول، وما أورده في الواقع أحد عشر ضرباً:

1- أن يؤخذ المعنى، ويُستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إياه، وهذا من أدقّ السرقات مذهباً وأحسنها صورة، كقول بعض شعراء الحماسة:

لقـــد زادني حبّـــاً لنفســـي أنـــني بغيضٌ إلى كلّ امرىءٍ غيرِ طائلِ

أخذه المتنبي فقال:

وإذا أتتـــكَ مـــذمّتي مـــن نـــاقصٍ فهـــي الشـــهادةُ لي بـــأنّي فاضـــلُ

2- أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ، وذلك مما يصعب جداً، وهو من أشكل سرقات المعاني، وأدقها وأغربها، كقول جرير:

ولا يمنعُـــكَ مـــن أربٍ لحـــاهُمْ ســـواءٌ ذو العمامـــةِ والخِمـــارُ

أخذه أبو الطيب فقال:

ومـــن في كفّـــهِ مـــنهُمْ قنـــاةٌ كَمَـــنْ في كفّـــهِ مـــنهم خضـــابُ

3- أخذ المعنى ويسير من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات، من ذلك قول أبي تمام:

فلم أمدحْكَ تفخيماً بشعري ولكنّي مدحتُ بكَ المديحا

أخذه من قول حسان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم:

ما إنْ مدحتُ محمداً بمقالتي لكنْ مدحتُ مقالتي بمحمد

4- أن يؤخذ المعنى فيُعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة، من ذلك قول أبي نواس:

قالوا عشقتَ صغيرةً فأجبتُهمْ أشهى المطيّ إليّ ما لم يُرْكب

كم بين حبةِ لؤلؤٍ مثقوبةٍ لُبِستْ وحبّةِ لؤلؤٍ لم تُثْقب

فقال مسلم بن الوليد في عكس ذلك:

إنّ المطيّةَ لا يُلَذُّ ركوبُها حتى تُذَلّلَ بالزّمامِ وتُرْكَبا

والحبُّ ليس بنافعٍ أربابَهُ حتى يُفصّلَ في النّظامِ ويُثْقَبا

5 أن يؤخذ بعض المعنى، كقول ابن الرومي:

نزلتمْ على هامِ المعالي إذا ارتقى إليها أنامٌ غيرُكم بالسّلالمِ

أخذه المتنبي فقال:

فوقَ السماءِ وفوقَ ما طلبوا فإذا أرادوا غايةً نزلُوا

6- أن يؤخذ المعنى، فيزادَ عليه معنى آخر، كقول البحتري:

ركبُوا الفراتَ إلى الفراتِ وأمّلُوا جذلانَ يُبدِعُ في السماحِ ويُغْرِبُ

أخذه من مسلم في قوله:

ركبتُ إليه البحرَ في مُؤخراتِهِ فأوْفَتْ بنا من بعدِ بحرٍ إلى بحرِ

7- أن يؤخذ المعنى فيُكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى، كقول أبي نواس:

يَدُلُّ على ما في الضميرِ من الفتى تقلُّبُ عينيه إلى شخصِ مَنْ يَهوى

أخذه أبو الطيب فقال:

وإذا خـــامر الهـــوى قلـــب صـــبّ فعليـــه لكـــلّ عـــينٍ دليـــلُ

8- أن يؤخذ المعنى ويُسبك سبكاً موجزاً، وذلك من أحسن السرقات، لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول، وسعة باعه في البلاغة، من ذلك قول أبي نواس:

وكَّلْـتُ بالـدهرِ عينـاً غـيرَ غافلـةٍ من جود كفّكَ تأسُو كلَّ ما جَرحا

أخذه ابن الرومي فقال:

الـدهرُ يُفْسِـدُ مـا اسـتطاعَ وأحمـدُ يتتبّـــعُ الإفســـادَ بالإصـــلاحِ

9- أن يكون المعنى عاماً فيُجعل خاصاً، أو خاصّاً فيجعل عاماً، وهو من السرقات التي يُسامح صاحبها، فمما جاء في جعل الخاص عاماً قول أبي الطيب:

ومـا يَـؤُمُّ الحرمـانُ مـن كـفّ حـارمٍ كمـا يـؤُمُّ الحرمـانُ مـن كـفّ رازق

أخذه من قول أبي تمام الخاص:

ولـو حـاردتْ شُـولٌ عـذَرْتُ لِقاحهـا ولكنْ مُنِعْتُ الدُّرَّ والضَّرْعُ حافلُ

10- زيادة البيان مع المساواة في المعنى، وذلك بأن يؤخذ المعنى، فيضرب له مثال يوضحه، فمما جاء منه قول أبي تمام:

هُو الصُّنْعُ إن يعْجلْ فَنَفْعٌ وإن يرِثْ فَلَلْرِيْـثُ في بعـض المـواطن أنفـعُ

أخذه أبو الطيب، فأوضحه بمثال، فقال:

ومـــن الخـــيرِ بـــطءُ ســـيبِكَ عـــنّي أسـرعُ السُّحْبِ في المسيرِ الجَهَامُ

11- اتحاد الطريق واختلاف المقصد. يوازن ابن الأثير هنا بين قصيدة لأبي تمام يرثي فيها ولدين صغيرين، وقصيدة لأبي الطيب في مرثية بولد صغير، فبيّن ما صنع هذان

الشاعران في هذا المقصد الواحد، وكيف هام كل واحد منهما في وادٍ منه، وتحدّث عما اتفقا فيه واختلفا، وذكر الفاضل والمفضول.

وأمّا المسخ فهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وضده: قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فالأول كقول أبي تمام:

فتىً لا يرى أنّ الفريصةَ مقْتَلٌ ولكنْ يرى أن العيوب مقاتلُ

وقول المتنبي:

يرى أنّ ما بانَ منْكَ لضاربٍ بأقتلَ ممّا بانَ منكَ لعائبِ

فهو وإن لم يشوّه المعنى، فقد شوّه الصورة.

والثاني كقول المتنبي:

لو كانَ ما تُعطيهِمُ من قبلِ أنْ تُعطيهِمُ لم يَعْرِفوا التأميلا

وقول ابن نباتة السعدي:

لم يُبْقِ جُودُكَ لي شيئاً أُؤمِّلُهُ تركتني أصحبُ الدنيا بلا أملِ

ويختتم ابن الأثير بحثه بالقول: «وهذه السرقات — وهي ستة عشر نوعاً — لا يكاد يخرج عنها شيء، وإذا أنصف الناظرُ في الذي أتيتُ به هنا، علم أني قد ذكرت ما لم يذكره غيري».

وهكذا، فإن منهج ابن الأثير يقوم على ابتكار في التقسيم والاصطلاح، وتكثير الأمثلة، والمجيء — بحكم سعة اطلاعه — بأمثلة لم يذكرها النقاد من قبل، وتحليل قصائد متشابهة للوقوف بدقة على حالات التشابه والاختلاف، والجودة والرداءة إذا كان المقصد واحداً.

15- حازم القرطاجنّي (ت684هـ):

تتصل قضية السرقات عند حازم بالمعاني، لذلك تعرّض لها في منهاجه ضمن «معلم دالّ على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني، من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة»[1].

يقسم حازم المعنى ثلاثة أقسام:

1- المعنى الذي يُقال فيه إنه كثر وشاع.

2- المعنى الذي يُقال فيه إنه قلّ، أو هو إلى حيّز القليل أقرب منه إلى حيّز الكثير.

3- المعنى الذي يُقال فيه إنه ندر، وعدم نظيره.

فأما القسم الأول فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام... وهذا القسم لا سرقة فيه، ولا حجر في أخذ معانيه، ولا فضل فيه لأحد على أحد إلا في حسن تأليف اللفظ، فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يُسمى **الاشتراك**، وإذا فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم، فذلك **الاستحقاق**، وإن قصّر فيه عمّن تقدمه فذلك **الانحطاط**.

وأما القسم الثاني، وهي المعاني التي قلّت في أنفسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة، فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه، إلا بشروط:

- أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر.
- أن يزيد عليه زيادة حسنة.
- أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه.
- أن يقلبه، ويسلك به ضدّ ما سلك الأول.
- أن يركّب عليه عبارة أحسن من الأولى

---

(1) منهاج البلغاء: 192 196.

وأما القسم الثالث، وهو كل ما ندر من المعاني، فلم يوجد له نظير، فهو مُتحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، والمعاني التي بهذه الصفة تُسمى «المعاني العُقُم» لأنها لا تلقح، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، ومن تعرّض لها مُفْتَضح، كقول عنترة:

وحلا الذبابُ بها يغنّي وحدهُ هَزِجاً كفعْل الشاربِ المترنّمِ

غرِداً يسنُّ ذراعَهُ بذراعِه قدْحَ المُكبِّ على الزّناد الأجذمِ

وفي إزاء هذه الأقسام من المعاني، وضع حازم بعض الآليات في تداول المعاني، ومراتب الشعراء في ذلك، وهي:

- من نقل المعنى النادر من غير زيادة، فذلك من أقبح السرقات.

من أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى، فقد قاسم الأول الفضل.

- إن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، فقد استحقّ المعنى عليه.

وعلى ذلك، فمراتب الشعراء فيما يلمّون به من المعاني أربعة: اختراع، واستحقاق وشركة، وسرقة.

خلاصة القول: كشفت مقاربات النقاد العرب القدماء للسرقات الشعرية وعياً نقدياً بالنص والعلاقات التي يقيمها بنصوص سابقة في كلّ أنظمته اللغوية والمعنوية والصورية، إذ وازن هؤلاء النقاد بين النصوص موازنة تهتمّ بالتشابهات الخفية والظاهرة، وكان ثمة اتفاق بينهم على أن «السرقة» التي يقوم بها شاعر لا تنفي أنه ذو منزلة من الإجادة، لأن البحث فيها في وجه من وجوهها كان يهدف إلى إبراز مدى اطّلاع الناقد، أكثر مما يبرز إيمان الناقد بأن الأخذ قد تم على النحو الذي قرره.

ويتضح من تقسيمات النقاد، ومناهجهم في البحث في القضية اتصالها بقضية اللفظ والمعنى، مع التركيز على المعنى، لكونه المحور الذي دارت حوله معظم الأحكام القائلة بالسرقة، كما أظهرت هذه التقسيمات التي ترجع إلى بابين كبيرين

(المحمود والمذموم) تعدداً اصطلاحياً كبيراً، ودقيقاً معظم الأحيان، وإن كان من الممكن اختزاله. وبصرف النظر عن التوافق والاختلاف اللذين ميّزا جهود النقاد في هذه القضية، فإن مبحث السرقات في حد ذاته وفي سياقه النقدي والتاريخي القديم يعدّ أداة نقدية مهمة جرى من خلالها رصدُ عمليات الإبداع والابتكار والتقليد، والتشويه في الشعر على حدّ سواء، والوقوفُ بدقة على أوجه تفاعل النصوص القديمة وتداخلها.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المصادر والمراجع

1. الإبانة من سرقات المتنبي ،العميدي ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، 1961م.
2. أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً ،عبد الله الخارب ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، 1987م.
3. أبو تمّام وقضية التجديد في الشعر ،عبده بدوي ،مكتبة الشباب ،القاهرة ، د.ت.
4. الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، عباس أرحيلة ،جامعة محمد الخامس ،المغرب ،1999م.
5. أثر القرآن في تطوّر النقد العربي ،محمد زغلول سلّام ،دار المعارف ، القاهرة،1968م.
6. أخبار أبي تمام ،الصولي ، تحقيق خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.
7. الأدب والأدبية – إنشائية التوحيدي أنموذجاً ،حسن الأحمد ،وزارة الثقافة ، دمشق،2015م.
8. أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي ،حسن الأحمد ،دار التكوين ، دمشق ،2009م.
9. أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة ،كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي، القاهرة ،1993م.
10. أساس البلاغة، الزمخشري ،تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

11. الاستعارة : نشأتها – تطورها – أثرها في الأساليب العربية ،محمود السيد شيحون، مكتبة الكليات الأزهرية ،القاهرة ،1984م.
12. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ،يوسف أبو العدوس ،الأهلية للنشر ،عمّان ، ط1، 1997م.
13. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ،تحقيق محمود محمد شاكر ،دار المدني ، جدّة، 1991م.
14. أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، الطاهر بو مزبر ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم – ناشرون ،الجزائر ، بيروت ،2007م.
15. أصول النقد العربي القديم ،عصام قصبجي ،منشورات جامعة حلب ،1991م.
16. إعجاز القرآن ،الباقلاّني ،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف ،القاهرة، ط1،1953 م.
17. أعلام الكلام ،محمد بن شرف القيرواني ،دار النهضة ،مصر ،ط1 ،1926م.
18. الأغاني ،أبو الفرج الأصفهاني ،دار إحياء التراث ، بيروت ،1994م.
19. الإمتاع والمؤانسة ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق أحمد أمين ،أحمد الزين ،المكتبة العصرية، صيدا ، د.ت .
20. البديع ،ابن المعتز ،اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي ،دار المسيرة ،بيروت ، ط3، 1982م.
21. البديع في شعر المتنبي ،منير سلطان ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،1996م.
22. البصائر والذخائر ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق وداد رضا ،دار صادر ،بيروت ، ط1 ، 1988م.
23. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح ،عبد المتعال الصعيدي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ، 2005م.

24. بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،يوسف بكار ،دار الأندلس ،بيروت ، ط2،د.ت.

25. بنية الخطاب الشعري ،عبد الملك مرتاض ،دار الحداثة ،بيروت ،ط1 ،1986م.

26. البيان والتبيين ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط4، 1975م.

27. التأثير اليوناني في النقد الأدبي العربي القديم ،داود سلّوم ،مجلة كلية الآداب العراقية، العدد الرابع عشر ،1970-1971م.

28. تأويل مشكل القرآن ،ابن قتيبة الدينوري ،تحقيق إبراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية، بيروت ،2007م.

29. تاج العروس من جواهر القاموس ،الزبيدي ،تحقيق إبراهيم الترزي ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،2000م.

30. تاج اللغة وصحاح العربية ،الجوهري ،تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار ،دار العلم للملايين، بيروت،ط4 ،1990م.

31. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،إحسان عباس ،دار الشروق ،عمّان ،ط4 ، 2006م.

32. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،طه أحمد إبراهيم ،المكتبة العربية ، بيروت،1981م.

33. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ،محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف، الإسكندرية ،د.ت.

34. تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،ابن رشد (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).

35. التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات ،مصطفى السعدني ،منشأة المعارف، الإسكندرية ،1991م.

36. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني) ،تحقيق محمد خلف الله ، محمد زغلول سلّام ،دار المعارف ،القاهرة ،د.ت .

37. جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة فؤاد زكريا ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،2004م.

38. الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام ،محمود الربداوي ،دار الفكر ،بيروت ،د.ت.

39. حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،الحاتمي ،تحقيق جعفر الكتّاني ،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1979م.

40. الحيوان ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام محمد هارون ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2004م.

41. الخصائص ،ابن جني ،تحقيق محمد علي النجار ،دار الهدى ،بيروت ،ط2 ، 1952م.

42. الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر ،وحيد كبابة ،اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1997م.

43. خطاب الطبع والصنعة ،مصطفى دراوش ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2005م.

44. دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد الرحمن ،المكتبة العربية،بيروت،1949م.

45. دلائل الإعجاز ،عبد القاهر الجرجاني ،تحقيق محمود محمد شاكر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،2000م.

46. رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع ،ابن المعتز ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،القاهرة ،ط1 ،1356هـ.

47. رسائل الانتقاد ،ابن شرف القيرواني ،تحقيق حسن عبد الوهاب ،دار الكتاب الجديد، بيروت،ط1 ،1983م.

48. رسائل الجاحظ ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، 1964م.

49. رسالة التربيع والتدوير ،الجاحظ ،تحقيق فوزي عطوي ،الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت، 1969م.

50. الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره ،الحاتمي ،تحقيق محمد يوسف نجم ،دار صادر بيروت ،1965م.

51. سر الفصاحة ،ابن سنان الخفاجي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1 ، 1982م.

52. سرقات أبي نواس ،مهلهل بن يموت المزرع ،تحقيق محمد مصطفى هدارة ،دار الفكر العربي، القاهرة ،1957م.

53. السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ،بدوي طبانة ،دار نهضة مصر، القاهرة ،د.ت.

54. شرح ديوان الحماسة ،المرزوقي ،تحقيق أحمد أمين ،عبد السلام هارون ،دار الجيل ، بيروت، ط1،1991م.

55. الشعر والشعراء ،ابن قتيبة ،تحقيق أحمد محمد شاكر ،دار المعارف ،القاهرة ، 1982م.

56. الصورة الأدبية ،مصطفى ناصف ،دار الأندلس ،بيروت ،ط3 ،1983م.

57. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً ،أحمد دهمان ،وزارة الثقافة، دمشق، ط2 ،2000م.

58. الصورة بين البلاغة والنقد ،أحمد بسام ساعي ،دار المنارة ،دمشق ،1984م.

59. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ،الولي محمد ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1990م.

60. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،جابر عصفور ،دار التنوير ، بيروت، 1983م.

61. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى، عمّان ،ط2 ،1982م.

62. طبقات الشعراء ،ابن المعتز ،تحقيق عبد الستار فراج ،دار المعارف ،القاهرة، 1976م.

63. طبقات فحول الشعراء ،ابن سلّام الجمحي ،تحقيق محمود محمد شاكر ،دار المدني، جدّة، 1974م.

64. عبد القاهر الجرجاني – بلاغته ونقده ،أحمد مطلوب ،وكالة المطبوعات ،الكويت، 1973م.

65. عبقرية أبي تمّام ،عبد العزيز سيد الأهل ،دار العلم للملايين ،بيروت ،1962م.

66. العصر العباسي الأول ،شوقي ضيف ،دار المعارف ،القاهرة ،ط8 ،1966م.

67. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ابن رشيق القيرواني ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ،دار الجيل ،بيروت ،ط5 ،1981م.

68. عمود الشعر (مواقعه ووظائفه وأبوابه) ،عبد الكريم حسين ،دار النمير ،دمشق، 2003م.

69. عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب ،توفيق الزيدي ،الدار العربية للكتاب، بيروت، 1993م.

70. عيار الشعر ،ابن طباطبا العلوي ،تحقيق عبد العزيز ناصر المانع ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

71. فحولة الشعراء ،الأصمعي ،تحقيق ش . توري ،دار الكتاب الجديد ،بيروت ،ط2، 1980م.
72. فن التشبيه ،علي الجندي ،مكتبة نهضة مصر ،القاهرة ،1952م.
73. فن الشعر ،أرسطوطاليس ،تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، 1953م.
74. فن الشعر من كتاب الشفاء ،ابن سينا (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).
75. القاضي أبو بكر الباقلاني وآراؤه الكلامية والفلسفية ،عبد العزيز المحذوب ،دار ابن حزم، بيروت،2009م.
76. قراءة جديدة لتراثنا النقدي ،كمال أبو ديب ،النادي الثقافي ،جدّة ،1990م.
77. قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ،وليد قصاب ،دار الفكر ،دمشق ، 2010م.
78. قواعد الشعر ،أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ،تحقيق رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط2 ،1995م.
79. الكامل في اللغة والأدب ،المبرّد ،مؤسسة المعارف ،بيروت ،2002م.
80. كتاب الصناعتين ،أبو هلال العسكري ،تحقيق علي محمد البجاوي ،محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة ،ط1 ،1952م.
81. الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ،الصاحب بن عباد ،تحقيق محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف ،بغداد ،ط1 ،1965م.
82. لسان العرب ،ابن منظور ،دار صادر ،بيروت ،1992م.
83. اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب ،الأخضر جمعي ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001م.
84. المتنبي ،زكي المحاسني ،دار المعارف ،القاهرة ،1961م.
85. المتنبي ،طه حسين ،دار المعارف ،القاهرة ،1976م.

86. المتنبي ـ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1987م.
87. المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث ،محمد عبد الرحمن شعيب ،دار المعارف ، القاهرة ، 1964م.
88. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ،ابن الأثير ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،القاهرة ،1939م.
89. المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك واليقين ،يحيى الجبوري ،دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1 ،1997م.
90. مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة ،محمد مصطفى هدّارة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،1958م.
91. المصطلح النقدي في نقد الشعر ،إدريس الناقوري ،المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس– ليبيا، ط2 ،1984م.
92. معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،أحمد مطلوب ،مكتبة لبنان – ناشرون ، ط1، 2001م.
93. المغني في أبواب التوحيد والعدل ،القاضي عبد الجبار ،تحقيق إبراهيم الإبياري ، مطبعة دار الكتب، القاهرة ،ط1 ،1380هـ.
94. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري ،توفيق الزيدي ، السراس للنشر، تونس ،1985م.
95. المقابسات ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق حسن السندوبي ،دار سعاد الصباح ، الكويت، ط2، 1992م.
96. مقالة في قوانين صناعة الشعراء ،الفارابي (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).

97. مقدمة ابن خلدون ،ابن خلدون ،تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1،2004م.

98. مقدمة لدراسة الصورة الفنية ،نعيم اليافي ،وزارة الثقافة ،دمشق ،1982م.

99. مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ،رحمن غركان ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997م.

100. المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي ،ابن وكيع التنّيسي، تحقيق عمر خليفة بن إدريس ،جامعة قار يونس ،بنغازي ،ط1 ، 1994م.

101. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني ،تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، ط2 ،1986م.

102. الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ،الآمدي ،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف، القاهرة، ط4 ،1992م.

103. الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، د. حمود حسين يونس، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2008م.

104. الموشح ،المرزباني ،تحقيق علي محمد البجاوي ،دار نهضة مصر ،القاهرة ، 1965م.

105. النظرية الاستبدالية للاستعارة ،يوسف أبو العدوس ،حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت، 1990م.

106. نظرية عبد القاهر في النظم ،درويش الجندي ،مكتبة نهضة مصر ،القاهرة ، 1960م.

107. نظرية النظم – تاريخ وتطور ،حاتم الضامن ،وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد ، 1979م.

108. نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني ، وليد مراد ،دار الفكر ،دمشق ،ط1 ،1983.
109. نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ،محيي الدين صبحي ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا – تونس ،ط1 ،1984م.
110. نقد الشعر ،قدامة بن جعفر ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
111. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ،إحسان عباس دار الأمانة، بيروت،ط1، 1971م.
112. النقد عند ابن أبي الإصبع المصري، د. حمود حسين يونس، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.
113. النقد في رسائل النقد الشعري ،حسين الزعبي ،دار الفكر ،دمشق- دار الفكر المعاصر، بيروت،2001م.
114. النقد المنهجي عند العرب ،محمد مندور ،دار النهضة ،القاهرة ،1972م.
115. النقد والتجديد في الشعر العباسي بين التعصب والواقع ، حسين الزعبي ،مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ،مجلد 27 ،العدد 3و4 ،2011م.
116. نور القبس المختصر من المقتبس ،المرزباني ،تحقيق رودلف زلهايم ،دار بيروت للنشر ،بيروت، 1964م.
117. الوساطة بين المتنبي وخصومه ،القاضي الجرجاني ،تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا – بيروت ، د.ت.
118. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ،الثعالبي ،تحقيق مفيد محمد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1 ،1983م.

اللجنة العلمية :

د محمد شفيق البيطار

د. محمود سالم محمد

د. محمد هيثم غرة

حقوق الطبع والترجمة والنشر محفوظة لمديرية الكتب
والمطبوعات الجامعية