

مصادر المادة ومراجعها:

تتناول الفقرة معالجة أهم مصادر مادة النقد ومراجعها، وقد أردت بمصادرها ما كتبه القدماء في النقد، وبالمراجع ما كتبه الدراسون في عهد الدولة العربية القطرية، إن تحت الاحتلال، وإن أيام (الاستقلال). تبدأ بعينات من الحضارات القديمة كاليونان والرومان، فالعرب، ونكتفي بعشرة كتب منها، ثم نلحق ورقة فيها أسماء الكتب النقدية ومعها كتب جمالية على علاقة بالنقد ومادته.

**المحاورات الكاملة، لأفلاطون، المجلد الرابع، نقلها إلى العربية، شوقي داود تماراز، بيروت-الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م:** لبيان قيمة هذا الكتاب يمكن الاقتباس من محاوره سقراط وهيباس الكبرى، ما يكشف عن منزلته وعمق رؤيته، إذ قال حكاية عن سقراط: (( سيقول هو -وانني لم تأكد من ذلك- سيقول: "هل تتصور يا سقراط، بأنك تستحق الجلد بعد أن غنيت بهذا الشكل القبيح، وبدون تناغم، قصيدة مليئة بالعواطف الجياشة، وبحماسة، قصيدة طويلة، وغير متصلة بالموضوع، وذلك جواباً على السؤال الذي سئلته" سأقول له: ماذا تعني؟ وسيجيبني: "ماذا أعني؟! ألسنت بقادر على أن تتذكر بأنني سألتك بخصوص الجمال ذاته، بشأن ذلك الذي يعطي الصفة المميزة لكون كل شيء جميلاً، والذي يُضاف إليه هذا الجمال: إلى الحجر والخشب والإنسان والله... إنني أسأل -يا سيدي- ما هو الجمال بذاته... هيباس: إنني متأكد تماماً -يا سقراط- من أن ما عيّنته هو جميل، وسيبدو هكذا جميلاً لكل. سقراط: سيجيب " وهل سيكون هكذا في المستقبل؟ لأنّ الجمال-وأنا أسلمُ بذلك-يكون جميلاً على الدوام. هيباس: بالتأكيد...))<sup>١</sup>

ثمة مفاهيم في هذا النص كالقصيدة وإنشادها، وأثر الإنشاد القبيح في تقبيح حُسنها وجمالها، وثمة مفهوم الجمال ومفهوم القبح، وثمة تساؤلات خالدة؛ ذلك أنه يسأل عن الجمال في ذاته، وكيف تلصق صفة الجمال بما لا يسمع ولا يبصر ولا يشعر كالحجر والخشب؟! وكيف ينسب الجمال إلى الإنسان، والإنسان فانٍ، والجمال باق خالد؟ وكأنه لا يدع الصفة لغير الله، أو يرى أن الجمال لغيره عارض، وله باق خالد. فمسألة الجمال في ذاته مسألة حارت بها العقول، فكيف يكون للجمال ذاتٌ يتحيز فيها؟ وهو في حقيقة أمره صفة متحولة بتحول موصوفها، وتابعة له، فهي مفهوم نسبي نفسي وعقلي ومحس، يدرك بالحدس على تصفيق من الحس، ولا يتحيز على صورة تخصه بل هو يعرض للأشياء والأحياء، ويؤري في وقتٍ، ويختفي في أوقاتٍ أخرى، ولا يخلد أحد، فيخلد معه أو له أو به.

كان سقراط يجيب عن سؤال: ما الجمال؟ فأجاب بطريقة عملية عندما أنشد القصيدة العاطفية بأسلوب عاطفي، فقبحت القصيدة بطريقة أدائها، فكأنه يقول له: الجمال ضد القبح، لكن السائل لم يع ذلك بتقديره.

<sup>١</sup> -المحاورات الكاملة، لأفلاطون، نقلها إلى العربية شوقي داود تماراز، بيروت-الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م: ٢١٦/٤

فالسؤال عن ذات الجمال وخلوده من الأسئلة المبكرة الساعية للكشف عن ماهية الجمال في طبيعته وصفاته، بيد أن الجمال لا يتحيز في جهة، ويكون مجرداً، بل يتجلى مضافاً إلى الأشياء والأحياء يرتسم في أذهان المتلقين أو أنفسهم، وهذه طبيعته التي أدركها أفلاطون مبكراً.

ومازال المفكرون والفلاسفة متحيرين في إدراك كنه الجمال وسريته الخفية عن الحواس، والجمال سبب من أسباب قبول الأدب كما أن القبح سبب من أسباب رده والحكم عليه برداءة صنعته، فالجمال حكم نقدي أدبي وفني وجمالي معاً.

ومن كتب الرومان فن الشعر، لهوراس، ترجمة لويس عوض، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م: وهو رسالة قيمة تؤلف خطوة إنسانية في حركة النقد وسعة النظر إلى فن الشعر من وظيفته إلى بنيته وتكوينه، يقول المترجم: ((فهو يبدأ بكلام ينطبق على أهم عناصر الأدب، ثم ينتقل إلى مشكلة اللغة والاشتقاق، ثم يقفز إلى مسألة من مسائل العروض عرضت له، ثم يثب إلى الدراما وأصولها، ثم يعرج بك على شعر الملاحم، ثم يرجع إلى منشأ الدراما مرة أخرى، ثم يعرج على مشكلة الفن والإلهام، ثم إلى وظيفة الشعر، ثم ينكص إلى مشكلة الفن والإلهام، ثم يرتد إلى وظيفة الشعر، ثم يستأنف الحديث عن مشكلة الفن والإلهام...))<sup>١</sup> وتبقى مسألة الكتب المترجمة قائمة في التساؤل عن اللغة المستقبلية والعقل المستقبل هل تترجم المعاني من تلك اللغات بمساحتها دون زيادة فيها أو انتقاص منها، ثم هذه الزيادة من اللغة المستقبلية والعقل المستقبل كيف يمكن تمييزها من المستورد نفسه، من غير أن تلتصق بالمؤلف العجمي، فتعود إليه؛ لأنها دخلت على نية تقريب المعاني أو توضيحها لمستقبلها من العرب...إنها مسألة ستظل قائمة ما قامت الترجمة على أصل من أصول العلم، وما اختلفت العقول، والرؤى، وتوجهات المترجمين في مناهج ترجماتهم.

**جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي-** (١٧٠هـ)، بتحقيق د. محمد علي الهاشمي، دمشق-دار القلم، ط ٣، ١٤١٩هـ = ١٩٩٠م: الكتاب أقدم كتاب عند العرب في الاختيار الشعري-إذا صح تاريخ وفاة المؤلف-والاختيار الشعري نقد؛ لأن مبناه الحذف والاصطفاء، والحذف رد بالتقبيح النسبي، والاصطفاء اختيار الأحسن من بين الحسن وغيره. وللكتاب إضافة إلى طبيعته النقدية مقدمة نقدية مهمة، تعد من أوائل فصول النقد المكتوب، والمنقول من الرواية الشفوية إلى الرواية المكتوبة، فمن أخبارها ذوات الطبيعة النقدية ما رواه الشعبي بقوله: ((فالتفت إليَّ عبد الملك، فقال: ما تقول في النابغة يا شعبي؟ فقلت: قدَّمه عمر بن الخطاب-رضي الله عنه-في غير موضع على الشعراء. قال: خرج عمر، وببابه وفد من غطفان، فقال: أي شعرائكم الذي يقول: [من الطويل]:

حلفت فلم أترك لنفسك ربيّة      وليس وراء الله للمرء مذهب

<sup>١</sup> - فن الشعر: ٢٥

<sup>٢</sup> - ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة-دار المعارف، ١٩٨٥م: ٧٢

لَنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَنِّي رِسَالَةً      أَمْلِئُكَ الْوَاشِي أَعْشُ وَأَكْذِبُ  
وَأَسْتَ بِمُسْتَبَقٍ أَحَا لَا تَلْمُهُ      عَلَى شَعَثِ أَيُّ الرِّجَالِ الْمُهْدَّبِ  
قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين. قال: فَمَنْ الذي يقول ١ [من الطويل]:

خَطَّاطِيفُ حُجْنٍ فِي حَبَالٍ مَتِينَةٍ      تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ  
فَأِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مَدْرَكِي      وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ  
قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين. قال: فَمَنْ القائل ٢ [من الوافر]:

إِلَى ابْنِ مُحَرَّرٍ أَعْمَلْتُ نَفْسِي      وَرَاحِلَتِي وَقَدْ هَدَّتِ الْعَيُونُ  
فَأَلْفَيْتُ الْأَمَانَةَ لَمْ تَخْنَهَا      كَذَلِكَ كَانَ نُوحٌ لَا يَخُونُ  
أَتَيْتُكَ عَارِيًّا خَلَقًا ثِيَابِي      عَلَى خَوْفٍ تُظُنُّ بِي الظَّنُونُ  
قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين.

قال: فَمَنْ القائل ٣ [من البسيط]:

إِلَّا سُلَيْمَانَ إِذْ قَالَ الْمَلِكُ لَهُ      قُمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدهَا عَنِ الْفَنَدِ  
قالوا: النابغة يا أمير المؤمنين. قال: ذَاكَ أَشْعَرُ شَعْرَائِكُمْ ٤

تَقَرَّبَ الْفَارُوقُ مِنَ الْوَفْدِ بِإِظْهَارِ عِلْمِهِ بِشَعْرَائِهِمْ، وَأَرَادَ أَنْ يَظْهَرَ مَوَاضِعَ تَفُوقِ النَّابِغَةِ عَلَى شُعَرَاءِ قَبِيلَتِهِ لَا شُعَرَاءَ الْعَرَبِ جَمِيعاً، مِنْ جِهَةِ قُوَّةِ شَعْرِهِ تَأْثِيراً، وَجَاذِبِيَّتِهِ لِلْمُتَلَقِّي، وَإِظْهَارِ سِيرُورَةِ بَعْضِ أَبْيَاتِ تَخْيِيرِهَا مِنْ قِصَائِدِ شَتَّى، وَشَهْرَتِهَا بَيْنَ النَّاسِ، وَوُصُولِهَا إِلَى بَيِّنَاتِهِ الْمَخْتَلِفَةِ، مِمَّا يَدُلُّ عَلَى قُوَّةِ تِلْكَ الْأَبْيَاتِ الْمُتَخَيَّرَةِ وَجَاذِبِيَّتِهَا لِعَمْرٍ، فَكَانَتْ مَوَاضِعَ تَسْكِنِهَا الْحِكْمَةَ وَالتَّجَرُّبَةَ وَالْخُبْرَةَ.

يُضَافُ إِلَى ذَلِكَ تَسْمِيَةُ الْقِصَائِدِ السَّمُوطِ، وَالْمَجْمُهرَاتِ، وَالْمُنْتَقِيَّاتِ، وَالْمَذْهَبَاتِ، وَالْمِرَاثِي، وَالْمَشُوبَاتِ، وَالْمَلْحَمَاتِ. وَكُلُّهَا مِصْطَلَحَاتٌ نَقْدِيَّةٌ تَسْتَحِقُّ الدِّرَاسَةَ، وَالاكْتِشَافَ مَقُومَاتِ كُلِّ نَوْعٍ مِنْهَا، مِمَّا يَحْتَاجُ إِلَى مِائَاتِ الصِّحَافِ، وَمَا جَاءَ فِي الْمَعَاجِمِ اللَّغَوِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّةِ فِيهَا لَا يَتَعَدَّى النُّقْلَ إِلَى الْاجْتِهَادِ بِالْعَقْلِ، وَهُوَ لَا يَسْمُنُ وَلَا يَغْنِي مِنْ جُوعٍ، وَلِكُلِّ مِصْطَلَحٍ بَابٌ يُمْكِنُ أَنْ يُؤَلَّفَ لَهُ كِتَابٌ يُوَضِّحُهُ، وَيَكْشِفُ عَنْ أُبْعَادِهِ مِنْ خِلَالِ الدَّرَجَةِ النَّقْدِيَّةِ لَهُ، وَالسَّعَةِ الضَّوئِيَّةِ فِي الْقِصَائِدِ الْمَجْعُولَةِ أَمْثَلَةً تَوْضِحُ فُضَاءَ الْمِصْطَلَحِ وَدَلَالَتِهِ، وَذَلِكَ بِدِرَاسَةِ تِلْكَ الْقِصَائِدِ مِنَ الْجِهَةِ الْمَوْضُحَةِ لِفُضَاءِ الْمِصْطَلَحِ وَدَلَالَتِهِ.

١ - ديوان النابغة الذبياني: ٣٢

٢ - ديوان النابغة الذبياني: ٢٢٢، والبيت الأول ليس في ديوانه.

٣ - ديوان النابغة الذبياني: ٢٠

٤ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: ١٩٢/١

**فحولة الشعراء = سوالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي (-٢١٦هـ) بتحقيق: د. محمد عودة سلامة أبو جري، ومراجعة: د. رمضان عبد التواب، وقد طبع في مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة، سنة ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م: وهي أول رسالة عربية في تاريخ النقد الأدبي، وقد طبعت سنة ١٩٥٣م في المطبعة المنيرية بالأزهر، وقام على تحقيقها: د. محمد عبد المنعم خفاجي، وطه محمد الزيني، وخير طبعة محققة لها هي: سوالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي، بتحقيق: د. محمد عودة سلامة أبو جري.**

موضوع رسالة فحولة الشعراء: فحول الشعراء، وطبقاتهم قياساً بتصنيف الشعراء طبقات أخرى على أسس سوى الفحولة، مثل الصلعة أو اللصوصية، أو الفروسية، والفحولة درجات إذ هناك أول الفحول، ورأس الفحول، وفحل، وفحل من الفحول، وهناك من لحق بالفحول، وهناك من يشبه الفحول وليس منهم، وهناك من كانت له قصيدة واحدة حققت شروط الفحولة، غير أنها لم تمنح صاحبها رتبة الفحولة، وبعضهم له قصيدة ألحقت شعره بشعر الفحول.

ثمة شروط للأصمعي تجعل الشاعر يتبوأ رتبة الفحل، فإن اختلف شرط منها انتفت تلك الصفة عن الشاعر. وقد بُنيت الرسالة على منهج المحاوره بين أبي حاتم السجستاني تلميذ الأصمعي، والأصمعي نفسه، فكانت تلك الرسالة خلاصة لقاءات متعددة جمعت تلك اللقاءات أسئلة تحوم حول معنى الفحولة عند الأصمعي، وكان الطالب ذكياً، يحوم حول الموضوعات التي تشترك بمصطلح الفحولة، وقد صدر كتاب **فحولة الشعراء عند الأصمعي (مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها) د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق - دار كنان، ط ١، ١٤٢٦هـ = ٢٠٠٥م**، وفي كل مرة يكشف الكتاب عن بيان جهة كانت غامضة من ذلك المفهوم؛ لكن الدراسة والمعاودة أضافت عنها الغبش؛ فاستبان وجه الحق في أغلب جهاتها، ومازال البحث يعثره الغموض؛ لإيجاز الدراسة، وترك استحضار آراء النقاد القدامى والمعاصرين الذين بحضور آرائهم تظهر قيمة ما قدمه الكتاب للناس من آراء جديدة تكشف عن مادة الكتاب فصاحة لغوية وحقيقة فكرية، ولعله يصدر قريباً في طبعة أخرى مزيدة ومنقحة تتجاوز بعض هذه الهنات التي لم تكن مقصودة بمقدار ما كانت فكرة الإجمال ساعية إلى إدراك حدود الموضوع من أطرافه كلها خشية الغرق في التفاصيل مما يؤثر في تصور حدود البحث، ويمنع الباحث من الوصول إليها في صورة كلية مجمل.

فالرسالة مهمة لأنها تقدم مفهوماً للطبقة يتخطى فكرة وفيات الشعراء إلى القاعدة النظرية، والمفهوم النقدي، والتطبيق العملي مما يخفي ما أضمرته القاعدة، وانكشف مفهومه من السياق المثالي والحالي للكتاب.

**طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) قام على قراءته وتحقيقه: العلامة محمود محمد شاكر، القاهرة - مطبعة المدني، ١٩٧٤م: الكتاب مؤلف من مجلدين: يقوم المجلد الأول بمقدمة رصينة، وعشر طبقات من أهل الجاهلية، جاعلاً لهم ملحفاً يحمل طبقة شعراء المراثي (متمم بن نويرة اليربوعي، والخنساء، وأعشى باهلة، وكعب بن سعد الغنوي) وطبقة شعراء القرى العربية (المدينة، ومكة والطائف والبحرين) وطبقة شعراء يهود (السموأل، والربيع بن أبي الحقيق، وكعب ابن الأشرف...) فكان**

الطبقات العشر هنّ لغير فن الرثاء قياساً بفنون الشعر، ولغير أبناء الحواضر العربية أي هن لأبناء القبائل العربية، وهن لغير اليهود من العرب كالنصارى والأحناف والوثنيين وسواهم من ذوي العقائد والأديان. ولا بد أن هذا التفريق أوجبه آثار القرى بمدنيتها غب أشعارهم، وأن الموت ترك آثاره في أشعار المراثي، وأن الدين اليهودي ترك آثاره في أشعار يهود.

وفي التكوين الكلي للطبقات تجدهن على أربعة أعمدة هي المؤثرات في بنية أشعارهم أو طابعها: الأول الحضري والقبلي، والثاني الجاهلي والإسلامي، والثالث الفني من جهة شعرية أغراض الشعر، والرابع الأثر العقدي، ثم فكرة ترتيب الشعراء على طبقات وفق معيار من هذه المعايير يعد منهجاً من مناهج التصنيف على أسس يلتقي فيها التاريخ والحضارة والاعتقاد والفن. وإنزال الشعراء منازلهم في تلك الطبقات بناء على النقد الأدبي والجمالي. وينتهي المجلد الأول بالطبقة الأولى من الإسلاميين، ويقوم المجلد الثاني بالطبقة الثانية من الإسلاميين [وفق الطبعة التي بين يدي] وما يليها إلى الطبقة العاشرة، فتمّ الأول بإحدى عشرة طبقة لشعراء القبائل.

وأصل الكتاب كتابان هما: كتاب طبقات الجاهليين، وكتاب طبقات الإسلاميين، وقد ذكرهما النديم محمد بن إسحاق في كتاب الفهرست<sup>١</sup>.

وهذا يعني ضياع مقدمة كتاب طبقات الشعراء الإسلاميين، على أن الكتاب رممه وجمع مواده الضائعة ونسقها العلامة المحقق: محمود محمد شاكر-رحمه الله تعالى-ويلحظ أن العلامة شغلّ بمسألة صغرى، تدور حول تسمية الكتاب عند مؤلفه: طبقات الشعراء، فأضاف إليه شاكر لفظ (فحول) فصار عنوانه: (طبقات فحول الشعراء) وكان أول من تنبه إلى هذه المسألة أ. السيد أحمد صقر، ثم تورمت المسألة، فتصدى لها الباحث العراقي: د. علي جواد الطاهر، وسال الحبر فضاع وقت الشيخ في البحث عن ملاذ أو رد، فقال وقال.. ولم يكن في قوله مدفع، وكان له عقل وبصيرة تؤهله لفتح مغاليق طبقات الشعراء، فلعله اطمأن إلى ما قدمه الباحث د. منير سلطان حول ابن سلام وطبقاته، ولعله قرأ ما كتبه د. علي جواد الطاهر، ود. جهاد المجالي في كتاب (طبقات فحول الشعراء) فكتاب ابن سلام يعد من أهم كتب النقد العربي القديم لمنهج الرجل، ودقة تعبيره النقدي، وحسن تناول موضوع كتابه ولو جمع التاريخ بأخباره، والنقد بأحكامه.

**الشعر والشعراء، لعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢١٣-٢٧٦هـ) بتحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة-دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ=١٩٩٨م: بني الكتاب على مقدمة نقدية وأخرى توضح منهج التأليف، كشف فيها المؤلف عن اسم كتابه، وموضوعه وشروط بحثه، ومنهجه في البحث، ورؤيته لأسباب اختلاف أشعار الشاعر وخطب الخطيب، ومذاهب الشعراء المطبوعين في الإبداع، ومذاهب المتكلمين من شعراء الصنعة، ومذاهب العلماء الرواة في كتابة الأشعار، وطبقات الشعر، وما يتبعها من طبقات الشعراء، ومنهج القصيدة المدحية، وصيانة الشعر عن التحريف والتكلف، وصيانة النقد عن التعصب للقديم أو الجديد؛**

<sup>١</sup> - انظر: الفهرست، لابن النديم، تحقيق: د. شعبان خليفة، ووليد محمد العوزة، القاهرة-العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩١م: ٢٥٩/٢

لأن الله لم يقصر العلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولأن في القديم شعراً جيداً مُحْكَمًا وآخر رديئاً، وكذلك حال المولد والمحدث من الشعر، فهو يميل إلى الشعر الجيد من أي جهة أتى. وحَوَّلَ إلى كتاب العرب الذي أودعه أموراً نصَّ عليها في مقدمة كتابه الشعر والشعراء، ووضع تعريف الشعر من جهة وظائفه عند العرب في كتاب العرب وفي كتاب عيون الأخبار، وقد اجتمع التعريفان في (نقد الشعر عند ابن قتيبة - مصادره وأثره فيمن جاء بعده) وكتب ابن قتيبة أقرب ما تكون رحماً إلى كتب المفكرين الذين يعملون عقولهم في المنقول من غير الاكتفاء بحمله، ومقدمته في الشعر والشعراء تعد مفتاحاً لفهم رؤيته للإبداع وموقفه من إبداع المبدعين ونقد الناقدين.

**المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، د. نجيب محمد البهيتي، الدار البيضاء - دار الثقافة، ط ١، ١٣٩٨ هـ = ١٩٧٨ م:** لا ريب في أن مؤلف الكتاب واحد بأمة في رؤيته ورسالته، وفكرته ومعالجته، وفي قوة بيانه وصحة حجته، وفي كتابه تتلاقى حقائق التاريخ ورؤى الأدب في دماء الأجيال العربية وأدمغتها معاً يتجلى ذلك بقوله:

((إن ما كان يفصل بين مصر وأوروبا في المرتبة الحضارية لا يقل عن ستة آلاف سنة. ومصر دولة عربية، وأهلها القدامى الذين بنوا حضارتها من أصل عربي يماني، لا يجادل اليوم في هذا أحدٌ إلا ممارٍ أو مغالط. فاللغة والدين والمنطلقات الحضارية في هذه الشعوب العربية كلها تبدأ من بذرة واحدة، ثم تأخذ في التلون بالبيئة التي انتقلت إليها، ولكنها تظل أبداً واحدة في جوهرها، متفاعلة فيما بينها، وأهلها جميعاً تخططهم موجات من الهجرة مداً وجزراً. والفحص العلمي الشامل لمومياة رمسيس بأرقى ما بلغت إليه أجهزة العلم الحديث قد أثبتت في غير مجال للشك أن هذا العربي ابن السلالة اليمنية هو والبربر من أصل واحد...))<sup>١</sup> وفي الكتاب رؤية علمية وأخرى حضارية للتاريخ العربي، وللأدب العربي. بدأ رحلته من أوروبا التي تهدم تاريخنا العربي باسم العلم الحديث... وربط (طه حسين) بالحملة على التاريخ العربي، فقال فيه: ((والحقيقة التاريخية أن طه حسين قد لقي من قبلي خصوماً كثيرين لما جاءوا إلى مخاصمته فيما قدمه من سخافات في الأدب وفي التاريخ...))<sup>٢</sup> وقال في طه حسين: ((الحرب التي أشعلتها أوروبا باسم الصليب-على العرب لم تدحر الواقع المادي العربي فحسب، ولكنها تجاوزته إلى الماضي التاريخي تحاربه باسم ما دعت: النقد الحديث والبحث الجديد، وسافت عقدة النقص طه حسين، كما ساقه نقص المعرفة إلى التطوع في خدمة هذه الموجة الجائرة، وكانت الشهرة مطلباً أولاً وآخر...))<sup>٣</sup>

وتتبع فكرة التاريخ عند العرب، ونظرية القيم الأدبية، وميزان النقد عند الغزالي ونظريته الجامعة إلى الوجود، وتساءل: لماذا كتم الأوربيون أخذهم عن الغزالي؟ ولماذا اعترفوا بالأخذ عن ابن خلدون؟! والحق أن ابن خلدون عربي التفكير منهجاً يقبل على علم الرواية وعلم الدراية، لكن الغزالي تابع للفلسفة اليونانية ولو ادعى تهاافتها، ونزعه الصوفية تلحقه بغيره، ونزعة ابن خلدون المؤرخ إلى علمي الرواية والدراية ألحقته بأهل الحديث، فكانت

<sup>١</sup> - المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، نجيب محمد البهيتي: ٥

<sup>٢</sup> - المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين: ٦٢

<sup>٣</sup> - المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين: ٤٤٢

حركته نابعة من منهج مختلف عن مناهج الفرنجة القدامى والمعاصرين، وليس الغزالي كذلك. وقد نقد منهج ديكرت في الشك... وسعى إلى تثبيت حق العرب التاريخي في فهم الحقائق خالصة من أوشاب الأهواء هذا بعض من علمه ومن مشروعه الحضاري في مواجهة الغزاة.

**الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم، نجيب محمد البهيتي، الدار البيضاء - دار الثقافة، ط ١، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م:** المؤلف يسمي الباب كتاباً، فجعله أربعة كتب، ورمى الكتاب الأول بأربعين فصلاً، وسماه مشاهد التاريخ منعكسة في مرآياه، وفيه يكشف عن فساد المصادر التاريخية وتزويرها بأيدي نساخها وكهنتها، ويعيد الشعر العربي المنجز في هيئته الأولية إلى أيام إسماعيل. وسمى الكتاب الثاني: مرحلة حاسمة في تاريخ الأمة العربية، وتناول فيه أثر إبراهيم في توحيد الحضارة الفرعونية، في سياق انتقال الحضارة من بلاد الرافدين إلى أرض مصر، وسمى الكتاب الثالث: ميلاد عصر جديد على يد هاجر وإسماعيل، وفيه ظاهرات ثلاث مقرون بعضها ببعض: تعميم التوحيد، وإنشاء الشعر العربي، وإيجاد الكتابة العربية. وسمى الكتاب الرابع: آخر قصيدة بقيت لنا من الشعر القصصي العربي، وهي منسوبة إلى الجن، وقد ذكرها صاحب جمهرة أشعار العرب<sup>١</sup>: [من المنسرح]:

الدَّهر يَأْتِك بالعجائب والـ      أيَّام والدَّهرُ فيه معتبرٌ<sup>٢</sup>

بني الكتاب على تثبيت بعض الفرضيات، وقام البناء على أساسها، وهي محاولة جريئة لم تأخذ حظها من الحوار أو الجدل، وهو من أغنى الكتب فائدة للباحثين في منهجية البحث، وأحسنها أثراً لقارئها، فهو كتاب يمتع النفس، ويحث العقل على التفكير والتدبر في مختبر تجريبي، يكاد القارئ يعيش في عقل الكاتب، ويقف على ريشة قلمه، وهو من أعظم ذخائر العقل العربي.

**نظرية الأدب، د. أحمد السعدني، أسبوط-مكتبة الطليعة، ١٩٧٩م:** الكتاب في ثلاثة أجزاء: الجزء الأول مقدمة في نظرية الفن، والثاني في المعنى والثالث في الشكل، وأهمها الأول: مقدمة في نظرية الفن، وفيه تناول الموضوعات الآتية: المقدمة، ومدخلاً زينه بماهية الفن، وماهية الجمال، وعلاقة الفن بالطبيعة. أما طبيعة الفن فباب أول، وله فصلان: أحدهما لعلاقة الفن بالطبيعة، أهى محاكاة؟ ومواقف العلماء من المحاكاة في الفن كالذين سبقوا أفلاطون، أو أفلاطون، أو أرسطو. والآخر جعله لمقولة الفن تخيل، وذهب إلى حازم القرطاجني، وكولردج. وفي الفصل الثاني علاقة الفن بالإنسان أهو حدس؟ أم سرور ولذة؟ أو خبرة مكتسبة؟ وفي الباب الثاني عالج وظيفة الفن: (تسلية، معرفة، منفعة) وموقف إرنست فيشر هو في ارتباط الفن بالتوازن الاجتماعي، وهو تعويض للخاسر<sup>٣</sup>، وبرتولد بريخت يجعل الفن المسرحي محصوراً في الفهم والإدراك<sup>٤</sup>. وفي الباب الثالث فرض جديد

<sup>١</sup> - جمهرة أشعار العرب:

<sup>٢</sup> - الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم، نجيب محمد البهيتي: ٦٤١

<sup>٣</sup> - انظر: نظرية الأدب: ١٧٧/١

<sup>٤</sup> - انظر: نظرية الأدب: ١٨١/١

لنظرية الفن، مبناه على أن الفن إعادة خلق، أو تعبير، أو التزام، وأن الفن ضرورة اقتضتها الحياة. الكتاب متعة في أسلوب العرض، وفي وضوح الأفكار، مهما يكن موقفك منها.

**في نظرية الأدب عند العرب، د. حمادي صمود، جدة-النادي الأدبي الثقافي، ١٤١١هـ-١٩٩٠م:** مقالات نبعت من معاناة المؤلف التدريسية، جعلها في ثلاثة محاور: الأول في نظرية الأدب عند العرب: نظرية المعنى في التراث العربي وأثرها في فهم الصورة، وملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، والمفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها، والشعر وصفته في التراث.

وفي المحور الثاني المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية. والمحور الثالث في النقد التطبيقي (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشابي، وهو ينطلق في معالجته من رؤية تجعله لغة، واللغة رموز وإشارات. ومعانقة النص هي حالة صوفية تفتقر إلى ومضة تنقل المتلقي إلى سياق النص واكتشاف علاقاته الداخلية، واستعادة اللذة الإبداعية التي عاش فيها المبدع في سياق إبداع نصه.

**نظرية الأدب، تأليف رينيه وليك وآستن وآرن، تعريب: د. عادل سلامة، الرياض-دار المريخ، ١٤١٢هـ=١٩٩٢م:** الكتاب مؤلف من خمسة أبواب بعد تقديم المترجم هناك ثلاث مقدمات، لكل طبعة مقدمة. ففي الباب الأول خمسة فصول تناولت الموضوعات الآتية: الأدب والدراسة الأدبية، وطبيعة الأدب، ووظيفة الأدب، والنظرية الأدبية، والأدب العام والمقارن والقومي. والباب الثاني فيه إجراءات مبدئية، وفيه فصل واحد عنوانه ترتيب الأدلة وتحقيقتها. والباب الثالث عنوانه المدخل الخارجي لدراسة الأدب، وفيه خمسة فصول بها الموضوعات الآتية: الأدب والسيرة، والأدب وعلم النفس، والأدب والمجتمع، والأدب والفكر، والأدب والفنون الأخرى. والباب الرابع عنوانه الدراسة الداخلية للأدب، وفيه ثمانية فصول هي: تحليل العمل الفني الأدبي، والرخامة والإيقاع والوزن، والأسلوب وعلم الأساليب، والصورة والمجاز والرمز والأسطورة، وطبيعة الفن الروائي وأشكاله، والأجناس الأدبية، والتقويم، والتاريخ الأدبي. والباب الخامس للموقف الأكاديمي، وفيه فصل واحد بعنوان: البحث الأدبي في الدراسات العليا الجامعية. والكتاب مكثف عميق الرؤى.

**نظرية الأدب في القرن العشرين، قراءات أعدها وقدم لها: ك. م. ن يوتن، ترجمة د. عيسى علي العاكوب، القاهرة-عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٦م:** جُعِلَ الكتاب قسمين تسبقهما مقدمة لم يفصح المترجم عن انتسابها إلى مؤلف الكتاب أو إليه، وإن كان منطقها يومئ إلى المؤلف. فتناول القسم الأول الشكلائية الروسية إلى البنوية الفرنسية (الشكلائية الروسية وبنوية يراغ، والنقد الجديد، وأرسطية شيكاغو، والنقد الأدبي والفلسفة، والنقد الظاهراتي، والنقد الماركسي، والنقد القائم على النماذج الأصلية، وعلم التأويل، والنقد اللغوي، والبنوية الفرنسية) وفي القسم الثاني ما بعد البنوية وما تبع ذلك (ما بعد جاك دريدا ورولان بارت وإدوارد سعيد، وعلم العلامات، وعلم التأويل السلبي، والنقد القائم على التحليل النفسي، ونظرية التلقي والنقد القائم على استجابة

القارئ، والماركسية ما بعد الألتوسرية، والنقد النسوي) الكتاب رؤى متعددة للحياة والنص الأدبي إشارة إلى أن الموقف من النص مبناه يعود إلى الرؤية.

**نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تأليف: ديفيد بَشْبندر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م:** تناول بعد تصدير ومقدمة الموضوعات الآتية: الشعر والنظرية، والنقد الجديد، والبنوية، والتفكيك، والشكلية الروسية، والشعر والتاريخ، والشعر والنوع، والقصيدة في النظرية، وأتبع ذلك بالمراجع من غير خاتمة تكشف عن نتائج بحثه.

**طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة د. عيسى العاكوب، مراجعة د. عمر شيخ الشباب، دمشق-منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م:** يقول هربرت ريد موضعاً موقفه من الذوق في النقد بالمقدمة: ((وعلى الرغم من كرهى فكرة "الذوق" (لأن الذوق الجيد عند جيل هو ذوق فاسدٌ عند جيل تالٍ، حتى إنه يحدث أحياناً أن يغدو والذوق الفاسد في مرحلة أنيقاً في مرحلة لاحقة) فإنَّ ثمة تبادلاً ما في إيماءات تقدير جمال الأشياء، وهو جزء من السلوك المتحضر لمجتمع من المجتمعات))<sup>١</sup>

وتناول المؤلف الموضوعات الآتية بعد مقدمته: الشكل العضوي والشكل المجرد، وشخصية الشاعر، والأداء الشعري، وبنية القصيدة، وطبيعة الشعر الميتافيزيقي، والغموض في الشعر، والأسطورة والحلم والقصيدة، والتجربة الشعرية، وليس للكتاب خاتمة؛ لأنه مقالات اجتمعت في منبعها، وطبيعة رؤية كاتبها. وتحدث عن الشكل العضوي والشكل المجرد بقوله: ((ودعني الآن أقدم تعريفاً عاماً لهذين الأنموذجين من الأشكال: الشكل العضوي: حين تتوافر للعمل الفني قوانينه الفطرية الخاصة به، وينبثق عن روحه الإبداعي الحقيقي، ويدمج في كل واحد حيّ البنية والمحتوى، فالشكل الناتج من ثمَّ يمكن أن يوصف بأنه عضوي.

الشكل المجرد: حين يرسخ الشكل العضوي، ويكرر بوصفه أنموذجاً، ولا يعود مقصد الفنان مرتبطاً بالفعالية الفطرية للعملية الإبداعية، بل ينشد إخضاع المحتوى لبنية محددة من قبل، فالشكل الناتج من ثمَّ يمكن أن يوصف بأنه مجرد))<sup>٢</sup>

وقال في كلام له على موضوع النقد: ((وأحسب أن النقد لا ينبغي له أن يشغل بالعمل الفني في ذاته فقط، وإنما أيضاً بعملية الكتابة، وبالحال العقلية للكاتب، وهو يتلقى الإلهام- أقصد إلى أن النقد لا ينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني بعد أن تَخَلَّقَ فَحَسب، وإنما أيضاً بمنتج العمل، ونشاطه العقلي وبأدواته.

وإن لم يكن ثمة تسليم بهذا فإنه من غير الممكن أن يحقق في هذا البحث تقدم مفيدٌ حقيقة))<sup>٣</sup> وقال في طبيعة الشعر: ((إن الشعرَ خاصية خارقة-تحول مفاجئ تتخذ الكلمات تحت تأثير خاص-وليس بمقدورنا أن نحدد هذه الخاصية أكثر مما في مقدورنا أن نحدد

١ - طبيعة الشعر: ١١

٢ - طبيعة الشعر: ١٥

٣ - طبيعة الشعر: ١٩

حالة من الجمال. وما في مستطاعنا أن نفعله هو فقط أن نأتي ببعض التمييزات بين الشعر والنثر.<sup>١</sup>

وتناول القصيدة من جهة طولها وقصرها فقال: ((والحق أن الاختلاف يعتمد على مسألة الغنائية، فنحن غالباً ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية؛ وتعني هذه أساساً قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأنه تعدى للموسيقى، وتغنى ابتغاء إمتاع سريع. وإنه بالإمكان من وجهة نظر الشاعر، أن تُحدّد القصيدة الغنائية بوصفها القصيدة التي تجسّد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام. أما القصيدة الطويلة، وسيأتي هذا نتيجة طبيعية، فهي القصيدة التي توحد من خلال البراعة عدداً [قليلاً] أو كثيراً من مثل هذه الأمزجة العاطفية...))<sup>٢</sup> وقال في القصيدة الطويلة: ((وتعني القصيدة الطويلة من وجهة نظر الشاعر... شحن القصة بكثافة أو ضبابية محددة. ويؤدي هذا باستخدام وافر للصفات، والتشبيهات، والاستعارات التي يمكن أن يكون لها-على الرغم من شعريتها هي نفسها-تأثيرٌ إعاقة القصة.))<sup>٣</sup>

فالشاعر يربط غنائية القصيدة بطولها وموضوعها، وجعل القصيدة الطويلة مجموعة من الأمزجة الغنائية، وهذا لا يثبت؛ لأن الغنائية موصولة بصفة الإطراب في القصيدة سواء كانت قصيرة أو طويلة، والقص فيها لا يحجب غنائيتها عن الأذن الموسيقية.

#### الأدب والنص الأدبي:

الأدب مفهوم عقلي مجرد يتجلى في النص الأدبي، وهو حصيلة تفاعل المبدع والحياة معاً؛ فيأتي النص الأدبي تعبيراً عن هذا التفاعل، بيد أن النقد حصيلة التفاعل بين المتلقي والنص الأدبي، فيكون لدينا نص جديد يسمّى النص النقدي، وهو مبني في أصوله على النص الأدبي، فحق القول: إن النقد المبني على العلم بقوانين بناء النص الأدبي والذوق للتجربة الشعورية المنبثة فيه هو إبداع على الإبداع ذلك أن مادة النقد العربي القديم من جنس مادة الأدب العربي القديم المبني على الانفعال بالحياة وإدراك مادة علم الشعر بالتربية والافتداء بالشعراء.

والعلاقة بين النقد والشعر الأصل فيها أن النقد يتبع الأدب قوة وتوسطاً وضعفاً، وربما تقدم عليه، وربما تأخر عنه، وربما ساواه؛ مما يوجب تقديم وجيزة تتناول معنى الأدب، وأخرى تتناول معنى النص الأدبي ومقوماته... ليصل البحث إلى النقد الأدبي ومقوماته.

١ - طبيعة الشعر: ٣٩

٢ - طبيعة الشعر: ٦٠

٣ - طبيعة الشعر: ٦٦

## مفهوم الأدب<sup>١</sup>:

تغيّر مفهوم الأدب من العصر الجاهليّ إلى يومنا هذا فانتقل من الدّعوة إلى الطّعام (المأدبة والأدب) التي كانت تجري خلالها أحاديث القصص والحكايات والأخبار المؤثرة هي الأدب. فالدّاعي كان يقوم بالقصص والحكايات. ممّا يعدّ من قرى الضيف وحسن الضيافة قال طفيل الغنوي<sup>٢</sup> [من الطويل]:

أَحَدْتُهُ إِنَّ الْحَدِيثَ مِنَ الْقِرَى وَتَكَأَلُ عَيْنُهُ حِينَ يَهْجَعُ

ثم جاء العصر الإسلامي فقال الرسول -صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم-: ((أدبني ربي ونشأت في بني سعد.))<sup>٣</sup> فالمراد بالتأديب التهذيب والتربية والتعليم، إلى أن غدا هذا المفهوم دالاً على المعلّمين الذين يعلّمون أبناء الخلفاء العباسيين؛ فأطلق عليهم اسم المؤدّبين<sup>٤</sup>؛ لأنّ وليّ العهد يحتاج إلى العلم بأحوال الأمم والتأديب في سلوكه ما يرضيها.

أمّا في عصرنا الحالي فقد غدا مفهوم الأدب أوسع بكثير من المعاني السابقة؛ فالأدب هو تعبير عن الحياة غير المحدودة، والأدب طريقة في التعبير إذا ظهرت في كتب العلوم كانت صفة أدبية لها فالتقى العلم والأدب على ضفاف واحد، كالأدب الجغرافي والأدب التاريخي وأدب علم الأحياء كالذي تراه في أفلام الأطفال من نطق كريات الدم البيضاء والحمراء والشكوى من العلل، والمعارك للخلاص من أحوالها الطارئة، وهي المتجدّدة.

وبناءً عليه لا يمكن وضع تعريف محدّد للأدب من حيث علاقته بالحياة التي تجعله متغيّراً مثلها إنّما يمكن وضع تعاريف للأعمال الأدبية كالقصة والحكاية والمسرحية والمقالة والخاطرة و(النثيرة) والشعر بفنونه المختلفة.

## تعريف النصّ الأدبي:

التعاريف محاولة لإيجاز حدود الشيء والعلم به من نظرة كلية وجيزة تحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة، من ذلك تعريف النص الأدبي لدي، وهو مشتق من قراءات واسعة في التراث العربي، من ذلك أن العرب وجدوا التعاريف أنواعاً، وجعلوا لها علامات تعرف بها، ثم ربطوا نسج الكلام بأعمال صناعات الثياب الملونة.

أما أنواع التعاريف (الحدود) ففي البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي. وأما ارتباط الكلام الأدبي بالنسج ففي دلائل عبد القاهر الجرجاني.

١ - انظر: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، القاهرة-دار المعارف، ط١١، ١٩٦٠م: ٧-١٠.

٢ - ديوان طفيل الغنوي، بشرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، بيروت-دار صادر، ط١، ١٩٩٧م: ١٤٤.

٣ - كنز العمال في سنن الاقوال والافعال للعلامة علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي البرهان فوري المتوفى سنه ٩٧٥.

ضبطه وفسر غريبه صححه ووضع فهارسه ومفتاحه الشيخ بكري حياني الشيخ صفوة السقا مؤسسة الرسالة، [د.ت]: ١٠/ ١٧٠.

٤ - بينما يطلق على مربّي أبناء العامة (المعلّم).

وأما التوحيدي فقد قال: ((وسمعت أبا الحسين القطان [٣٥٩هـ]) يقول: حد النص مساواة باطنه لظاهره [باطن النص معانيه، وظاهر النص مبانيه كلاً وجزءاً]<sup>١</sup>

وحد الظاهر ما كان أحد الاحتمالين أولى من الآخر [المراد المعنى الظاهر للكلام أحدهما أبين من الآخر فيؤخذ الظاهر دون الخفي بمرجحات سياقية من النص أو مناسيته أو غرضه؛ والظاهر أولى من الباطن]

وحد العموم مساواة بعض ما تناوله لبعضٍ بغير مزية، وأقله ما تناول شيئين فصاعداً؛ [فالعموم في الصفة المشتركة بين أفراد المعنى، وأقل أفرادها اثنان فما فوقهما]

وحد الخصوص ما تناول شيئاً واحداً [أن تكون الصفات في شيء مخصوص بها في الكلام دون سواه].

ثم قال: وقد يكون الشيء عاماً إلى جنب ما هو أخص منه، وخاصاً إلى جنب ما هو أعم منه. [كأنه يؤول إلى عطف الخاص على العام، والعام على الخاص، ولعل ذلك يفيد تقييد العموم بالخصوص، وإطلاق الخصوص نحو العموم بعلاقة ترتب تجاورهما]

قال: حد المجمل مالا يفهم المراد به؛ [المجمل إيجاز يحتاج إلى تفصيل ليعلم المراد منه]

وحد الأمر مالا يجوز تركه بحال؛ [الأمر ذلك الأمر واجب التنفيذ، وللأمر أغراض كالإباحة، والالتماس، والتمني]

وحد المندوب إليه ما كان فعله أفضل من تركه؛ [أي يستحب فعله]

وحد الجائز ما كان فعله وتركه سواء؛ [الإباحة في فعله وتركه]

وحد النهي الامتناع [أي طلب الكف عن فعل أمر]، وهو على قسمين: نهى تحريم، فحده وجوب الامتناع منه، ونهى تنزيه، فحده ما كان تركه أفضل من فعله. [وهذه من مصطلحات علماء أصول الفقه المتأثرة بعلم الكلام]

وحد الشرط ما يقر الحكم بوجوده وعدمه؛ [أي احتمالي الوقوع بالشرط أو من دونه]  
وحد العلة ما طلب الحكم من جهتها بالسبب، [الأصل أن العلة هي المرض، وللمرض من أسبابها، وتجعل علة الشيء بمعنى سببه، وهي المقصود هنا]

وحد السبب ما وافق الحكم، فقد يكون علة له، ويكون مضاداً؛ [أي هي سبب الحكم، وربما جاء الحكم مضاداً لها]

وحد المطلق إرسال الكلام؛ [الإطلاق من غير قيود]

وحد المقيد حصر الكلام؛ [القيد بوضع الحدود الحاجزة عن الإطلاق]

وحد الإجماع عدم الخلاف بين من يسمع وينسب القول إليهم؛ [الاتفاق، وهو قليل]

<sup>١</sup> - ما بين القوسين شرحي في هـ

وحد التخصيص بيان المراد باللفظ العام؛

وحد التفسير بيان المراد بالمجمل؛

وحد النسخ بيان مدة التعبد به وانقضاء وقته،

ويجمع هذا كله اسم البيان؛ وحد البيان: الكشف عن الشيء<sup>١</sup>))

فلكل مصطلح حدوده الجامعة لصفاته الكلية من بنيته، أو من وظيفته، أو بإظهار سمة تميزه من غيره، وما قدمناه أمثلة تدل على أوليات مصطلحات العلوم، ومنها النقد الأدبي.

وأقدم العلماء إشارة إلى النص الشعري الجاحظ في قوله الشهير: ((وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما له. وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك؛ لرعيت أن ابنه لا يقول شعرا أبدا، وهما قوله: [من السريع]

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفضح من ذاك لذل السؤال

وذهب الشيخ 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 صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير<sup>٢</sup>))

فالمعاني الشعرية يشترط فيها إقامة الوزن لتحصل الموسيقى، فتدل على طرب الشاعر بالمعنى، وتفصيله إلى وحدات صوتية باختيار اللفظ الملتئم بالمعنى من جهة وبالوزن من جهة أخرى، وسهولة الخروج بالمعنى من أول البيت إلى وسطه (عروضه) ومن وسطه إلى مخرجه (القافية) إلى البيت التالي له بقافيته، وكثرة الماء في كناية عن غزارة المعاني وصفائها من خلال انتظامها الشعري والصرفي، وشفافية اللغة عنها، وأن تكون كالماء في جريانه ونفعه للناس واستساغته. وصحة الطبع تفصح عما تقدم من غير علل ظاهرة، وجودة السبك للألفاظ والمعاني؛ لأن الشعر صنعة طبيعية بمادته الشعرية أصولاً، وكل تكلف في الصنعة ستظهر آثاره في ملامح الشعر، وجودة السبك في نسج الشعر، وفي تلوين التصاویر التي يتخيرها الشاعر في أشعاره. وأما عبد القاهر فقد قال:

١ - البصائر والذخائر، علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي (-٤١٤هـ) تحقيق: د. وداد القاضي، بيروت-دار صادر، ط ١، ١٩٨٤م: ٢٣٦/١

٢ - الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(-٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار إحياء التراث العربي، ١٣٥٧هـ: ٣/ ١٣١

((وإنما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأصباغ التي تُعملُ منها الصورُ والنقوشُ، فكما أنك ترى الرجلَ قد تَهْدَى في الأصباغ التي عملَ منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير))<sup>١</sup>

مراده أن معاني المبدع تأخذ أصباغها وألوانها من أحوال المبدع المتغيرة ألوانها بتجدد تجارب الحياة التي يخوضها، فتترك أثارها في الصور الشعرية التي يبدعها، والنقوش التي ينسجها كما تنسج الثياب، وتلون خيوطها في مصانع النفس كما تلون الثياب في مصانع الحياة الواقعية، والتفاضل في الاختيارات الطبيعية للألوان وحسن تهدي النفس إلى ما يلتئم بالنسج والصور والمشاهد؛ فيؤدي المعنى الشعوري، وتظهر الطاقة الإبداعية في حسن اختيار للصنعة وإحكامها، لتبدي طبيعة مناسبة للتصوير عما في نفس المبدع والتأثير في المتلقي بقوة تأثير التجربة مادة الشعر في المبدع نفسه، وكلما كان الاختيار خالياً من التكلف جاءت الصنعة متقنة، وتختل باختلال النسج، وصبغته ليست واحدة. والتعريف المرتضى بعد قراءات واسعة في التراث والمترجم من آثار الفرنجة هو: **النص الأدبي: نسيج لغويٍّ يحمل وحداتٍ معنويةٍ تشتبك بشحناتٍ انفعاليةٍ على نحوٍ جمالي.**

في الإيجاز، وفي التحليل: النص الأدبي (نسيج لغوي) وما بعده تفصيل من لوازم البنية اللغوية والصفة الأدبية في تطابقهما على توازن والتحام والتناغم، وأركانه هي:

**١ اللغة:** النصُّ الأدبيُّ لغةٌ أولاً فإذا حُذفت اللُّغة انتفى وجود المعنى، وانتهى وجود الغرض. فاللغة مادته وقوامه، وكل ما سواها تبع لها أو تابع منها.

**٢ المعنى:** المعنى النفسي أصل بناء اللغة، وهو المقصود من هذه اللغة والهدف والغاية من تلك الصور، وتلك المشاهد، فإذا تجردت اللغة من المعاني صارت أصواتاً بل لغواً لا دلالة لها. ولهذا السبب قدم العلماء المعنى على عناصر عمود الشعر كلها فقالوا: شرف المعنى وصحته؛ لأنه أساس البناء وقبة الانتهاء.

**٣ الانفعال:** اشتباك هذه المعاني العقلية بالشحنات الانفعالية التي تشير إلى الناحية الإبداعية للنص إنما تأتي من جهة أن العرب تسمي كل ما ليس عَرَضاً مادياً جوهرأ. فالمعاني العقلية جواهر غير محسة، وهي جزء من المعاني النفسية، وجزؤها الآخر هو المعاني الانفعالية، ويخطئ من يذهب إلى أن قدامة بن جعفر أغفل الجهة الانفعالية في الشعر بقوله: ((الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى))<sup>٢</sup>

فجعل المعاني عقلية فقط مغفلاً أن الجهة الانفعالية معان حماسية مؤثبة لأي غرض من أغراضه أو دون ذلك بأحوال تختلف ضعفاً وقوة وفق قوة القريحة وتوسطها وضعفها. وهي جزء من المعنى عند العرب.

**٤ الجمال:** يلتمس في تكوين العمل لغته الإبداعية: في جهاتها النصية: اللغة والانفعال والأفكار مرتبة ترتيباً يخلق الشعور من جهة التناسب بين الاختيار اللغوي والفني والمعنوي

<sup>١</sup> - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة-مكتبة الخانجي، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م: ٨٧

<sup>٢</sup> - نقد الشعر، قدامة بن جعفر العلوي، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت-دار الكتب العلمية، [د.ت]: ٦٤

للإشعار بقوة الانفعال الجمالي بما في النص من طاقة، وما في التعبير من براعة تشعر بجمال البناء، وما فيه من معانٍ تحرض النفس في بعدها الانفعالي والعقلي لما في البناء من هندسة محكمة. والجمال يتجلى في الصُّور الفنية التي يعرضها الكاتب والمشاهد الحيّة الحركيّة التي يبرزها المؤلّف في عمله، وموسيقى حركتها في النص والنفس معاً وإيقاعها في تناغمها وانصهارها.

**المنهج<sup>١</sup> (النّسيج):** هو أساس من أسس النّص تحتاج إليه اللّغة في نسجها كما ينسج الثوب، والأفكار في عرضها، والانفعال في طاقته، ودراسة الصُّور في نسجها، والمشاهد في عرضها، والموسيقى في وزنها وإيقاع القوافي وتناغمها وأصوات النص ومعانيه في تعانق المبنى كله والمعنى معاً. ولكل جهةٍ طريقة في تحليلها وتركيبها لتذوقها عقلياً وانفعالياً.

هذه مقومات النص الأدبي أو أركانه إذا حذف منه ركناً من غير اللغة ضعف البناء، وتضاءلت قيمته لكنك إذا أغفلت اللغة فقد حطمت النص الأدبي وألغيت، ومن دونها فليس ثمة نص، لا يستغني النص عنها لكنه ينتقص بمقدار ضعف غيرها من المكونات.

### خطوات دراسة اللّغة في النّص الأدبي:

لا ريب في أن اللغة تتجلى في مستويات: لغة العلوم، ولغة الآداب ولغة العموم أو العامة. واللغة شفوية ومكتوبة، وتحليل لغة النص، يقوم على ردها إلى أنظمتها اللغوية، ومراقبة تداول الشعراء هذه الأنظمة، والافتتان في اختيار الأساليب، والجمل والتراكيب، والربط بحروف المعاني، ومراقبة البنية والمباني الشعرية في النص المجعولة مادة للدراسة.

ومن البدهي أننا لن نتناول الأبيات التطبيقية من جهات اللغة كلها أو الأبنية كلها فذلك مما لا يأذن به وقت المحاضرة، لكن التناول يتم طورا فطوراً، ولو تغير النص، تظل مقومات دراسته حاضرة في الأذهان. وأولى الخطوات الانتقال من كلية النص على أنه قطعة واحدة مؤلفة من أساليب وجمل وتراكيب وألفاظ مفردة، والدراسة تراقب الأجزاء بإيهاهم انفصالها من النص لتبين ما قدمه المبدع باختياره الألفاظ مناسبة مواضعها من الصياغة المعبرة عن التجربة الشعرية.

### ① دراسة الأساليب في النّص: فالكلام من حيث الأسلوب نوعان:

الخبريّة<sup>٢</sup>: وهي ما تحتلّ التّصديق والتّكذيب لذاتها لا لقائلها. والخبرية درجات (ابتدائية، طلبية، إنكارية) كما في علم المعاني عند العرب.

الإنشائيّة: وهي ما لا تحتلّ تصديقاً ولا تكذيباً لذاتها.

### ② تحديد الجمل: وهي في العربيّة ثلاثة أنواع:

- اسميّة: الطالب مجتهد (ابتدأت باسم)

<sup>١</sup> الفرق بين الخطّة والطريقة والمنهج: الخطّة: تصوّر ذهني يُخطّ للتنفيذ أمر ما، والطريقة: تحويل الخطّة من تصوّر ذهني إلى حقيقة واقعية، والمنهج: الطريقة التي يتبعها عدد من الناس تتحول إلى منهج بكثرة تداولها.

<sup>٢</sup> الخبر هنا لا يقصد به الخبر النحوي الذي يرتفع بالمبتدأ بل المراد منه الإخبار عن معنّى بجمل اسميّة/ فعلية مؤكّدة أو منفيّة.

- فعلية: يجتهد الطالب (ابتدأت بفعل)
  - ذات الوجهين: {إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ} (لها وجهان اسمية في وجه "إِنَّ اللَّهَ" وفعلية في وجهها الآخر "يُصَلُّونَ")
- فالجملة الاسمية تفيد الثبوت دوماً، والجملة الفعلية تفيد الحدوث والتجدد والتحول أو الصيرورة مما يتضح في أثناء التطبيقات النصية.

### ③ التراكيب: وهي في العربية على أنواع:

- التراكيب الإضافية: تتركب من المضاف والمضاف إليه (قلم الطالب).
- التركيب الحالي: يتركب من الحال وصاحبها (جاء الطالب ضاحكاً) (جاء الأستاذ وهو مبتسم).
- التركيب الوصفي: يتركب من الصفة والموصوف (مررتُ برجلٍ طويلٍ).
- التركيب الموصول: بين الاسم الموصول وصلته... وجملة الصلة تبين حال الموصول أو صفته لتخصصه بعد عموم أو إبهام.

④ الألفاظ المفردة: اسم - فعل - حرف (يربط المعاني الاسمية والفعلية)، والاشتقاقية والجامدة والمعربة والمبنية. ومن دراسة اللغة تستبين المعاني والأغراض بدراسة آلة التعبير عن المعاني.

## تطبيق على دراسة اللغة في النص الأدبي:

وقع الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي الربيعي أبو فراس الحمداني (٣٢٠-٣٥٧هـ) في أسر الروم، وعلم بمرض أمه في غيبته، وخيبة مسعاها لدى سيف الدولة علي بن عبد الله (٣٠٣-٣٥٦هـ) فشرع يقول<sup>١</sup>: [من المنسرح]:

|      |         |                                 |      |        |         |        |        |
|------|---------|---------------------------------|------|--------|---------|--------|--------|
| يا   | حسرة    | ما                              | أكاد | أحملها | آخرها   | مزعج   | وأولها |
| عليه | بالشام  | مفردة                           | بات  | بأيدي  | العدى   | معللها |        |
| تمسك | أحشاءها | على                             | حرق  | نطفئها | والهموم | نشعلها |        |
| إذا  | اطمأنت  | وأي <sup>٢</sup> ن <sup>٢</sup> | أو   | هدأت   | لها     | نقلها  |        |

|       |     |         |        |       |      |        |                    |
|-------|-----|---------|--------|-------|------|--------|--------------------|
| تسأل  | عنا | الركبان | جاهدة  | بأدمع | ما   | تكاد   | تعمله <sup>٣</sup> |
| يا من | رأى | لي      | بحصن   | خرشنة | شري  | في     | أرجلها             |
| يا من | رأى | لي      | الدروب | شامخة | لقاء | الحبيب | أطولها             |
| يا من | رأى | لي      | القيود | موثقة | فؤاد | الحبيب | أنقلها             |

<sup>١</sup> - شرح ديوان أبي فراس، لابن خالويه، حسب المخطوطة التونسية، إعداد: د. محمد بن شريفة، الكويت-مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، ٢٠٠م: ١٣٦-١٤١، وانظر: ديوان أبي فراس الحمداني، حسب الرواية المغربية، إعداد: د. محمد بن شريفة، الكويت-مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠م: ١٨٥-١٩٠، ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه ووضع فهرسه: د. سامي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٣٦٣هـ-١٩٤٤م: ٣/ ٣٣٠-٣٣٤، ديوان شعر أبي فراس الحمداني، جمع وشرح رواية ابن خالويه، تحقيق ودراسة: د. حسين جمعة، دمشق-منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٢٠م: ٥٠٩-٥١٧

<sup>٢</sup> وفي رواية (وكيف؟)

<sup>٣</sup> وفي رواية (بأدمع ما تكاد تهملها)

## مناسبة القصيدة:

الكلام على مناسبة كلام القصيدة في جذرها المعنوي عند المبدع وحديث عن أثرها عند متلقيها مهما تكن مواقع نظره من جهة المبنى أو المعنى، وهي مفتاح لعمق النص في مبدعه ومحيطه ورؤيته وتجربته، وذلك ما تلمحه في التحليل الآتي<sup>١</sup>:

أسير أبو فراس الحمداني بأيدي الرُّوم، وكانت أمُّه روميَّة غريبةً عليلَّة مريضةً، فجاءت سيف الدولة تطلب منه مُفاداة ولدها أبي فراس بما بين يديه من أسرى الرُّوم، إلَّا أنَّ سيف الدولة، وهو رجل دولة وسياسة لا تتمكُّه العواطف والانفعالات، ولا تنفعه مجاراتها في عالم القضايا السياسية المبنية على حسابات ومعادلات دقيقة فردَّها ردًّا جميلاً دون أن يستجيب لمطلبها، وما لبث هذا الخبر أن وصل إلى أبي فراس الحمداني وهو في سجنه؛ فالأخبار لا تنام، وكثيراً ما يعلمُ السجناء بالأخبار وأحوال المجتمعات قبل الطُّلُف فكتب قصيدته هذه رسالةً إلى سيف الدولة يعاتبه فيها.

القصيدة لاميَّة؛ حرف رويِّها اللَّام وهذه الهاء تسمَّى هاء الصَّلَة (تصلُ القافية):

## دراسة لغة النَّص:

**البيت الأوَّل:** (اجتناباً للتكرار يقوم الطلاب بإحضار البيت إلى هنا) أسلوبُ إنشائيٌّ طلبِيٌّ<sup>٢</sup> تجلَّى في النَّداء (يا حسرة) والنِّداء عادةً ما يكون للعاقل؛ فكأنَّه يشبِّه الحسرة بالإنسان، فحذف المشبَّه به وأبقى لنا أداة النَّداء للتَّنبيه على سبيل الاستعارة المكنية، وفي هذه الاستعارة تجسُّمٌ للحسرة التي هي شعورٌ نفسيٌّ بالأسف على ما فات؛ فكأنَّها جُسِّمت أمامه يراها ولا نراها، ثمَّ انتقلت لشِدَّتِها وثقلها من صدره إلى ظهره تنقله أو يده ليحملها حتَّى استطاع حملها بصعوبةٍ بالغةٍ، فكأنه يضيق بها، فتظهر له في صدره، وتبدو له كحمل ثقيل يود رفعه، ويظهر ثقلها بأنَّه (ما أكاد أحملها) أي حملها، وهي شديدة عليها كأنها حبل التف آخرها على أولها لتخنقه، كما التف ضمير الغيبة آخرها على سائر مواضع الحسرة في البيت.

ثمَّ استخدم أسلوب الالتفات فانقل من الخطاب (يا حسرة) = (يا حسرتي) إلى الغيبة. فالهاء في الكلمات (آخرها-أولها-أحملها) تعود جميعاً على الحسرة التي غدت مركزاً للبيت والقصيدة معاً. فالحسرة مادة التجربة وموضوعها وفضاؤها وإطارها، وما دونها عتاب وعذاب.

أسلوبُ خبريٌّ طلبِيٌّ مؤكَّدٌ بمؤكَّدٍ واحدٍ في قوله (ما أكادُ أحملها)؛ فالنَّفْي وسيلةٌ من وسائل التوكيد، فاستخدم النفي<sup>٣</sup> هنا مع الفعل (أكاد) ليؤكد، فقد تحمل الحسرة، ولو حذفت (ما)

<sup>١</sup> - انظر: القصيدة العربية تنوع وتحليل، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق-منشورات الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٧: ٣٠٧-٤٠٣،  
والفارس الأسير أبو فراس الحمداني قراءة جديدة في حياته وشعره، د. حسين جمعة، دمشق-الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٩م: ٥٣-٥٦، ٢٩١

<sup>٢</sup> يستخدم الخبر الطلبِيُّ المؤكَّد بمؤكَّدٍ واحدٍ في خطاب من يتردد في قبول الخبر، وبموكدين أو أكثر وفق درجات الإنكار.  
<sup>٣</sup> الفعل (كاد) إذا نُفِيَ أثبت وإذا جُرِدَ من النفي نفى.

فصار الكلام: أكاد أحملها أي لم يستطع حملها، فالنفي مع أفعال المقاربة إثبات، وترك النفي نفي لوقوع الحدث... فهي بالنفي تثبت المعنى، وبترك النفي تنفي وقوعه.

أسلوب خبري ابتدائي<sup>١</sup> خالٍ من المؤكّدات في قوله (آخرها مزعجٌ وأولها) فالشدة كثيراً ما تكون في بداية المصيبة والحسرة في أولها أشدّ قوة من آخرها. بيد أن الشاعر هنا أبرز شدة مصيبتها التي لم تخف شدتها بمرور الزمن فبقي آخرها شديداً كأولها، لذا عطف آخرها على أولها، وكان حقه أن يعطف الأول على الأخير، فقدم الآخر لتمكنه في نفسه وشعوره جعله أصلاً، وجعل الأول فرعاً قلباً للمألوف وكسراً للألفة عند الناس (الافتتان في التعبير). وقد عمد إلى تقسيم الحسرة فجعل لها أولاً وآخرًا للدلالة على شدتها واستطالتها وطولها وثقلها، فتساوت في شدتها بإطالة أيامه في السجن.

استخدام الفعل المضارع<sup>٢</sup> (أكاد/أحملها) ليدلّ على حملها الآن وفي المستقبل فحوّل بذلك الحسرة من معنى نفسي مجرد إلى شيء (تشبّه الحسرة) فغدت كصخرة يحملها في يده أو على ظهره فينوء بحملها، وجاء باسم الفاعل (مزعج) ليربط أولها بالإزعاج وآخرها، فصارت كلها مزعجة، والإزعاج يناسب الحسرة، وهي بمنزلة العبء النفسي الداخلي. أسند الفعلين (أكاد) و(أحملها) إلى ضمير المتكلم (أنا) ليدلّ بالفعل الناقص (أكاد) على نقصان الطاقة بل ضعفها أمام ثقل الحسرة، وفي قوله: (أحملها) إشارة إلى حملها على وهن. ومعنى الاستمرار والحركة مشتق من صيغة المضارعة للفعلين معاً.

**البيت الثاني:** أسلوب خبري ابتدائي في قوله (عليلة بالشأم مفردة) فهو يصف أمّه المسكينة وحيدة بعد وفاة زوجها في فضاء موحش وجدها في بيت كبير من بيوت الأسرة الحاكمة، وهي امرأة عجيبة في مجتمع عربي قبلي ممّا أورثها وحشة مضاعفة، وأضاف إلى وحشتها وعلتها ومرضها كونها بالشأم بعيدة عن ولدها الأسير في بلاد الروم، وأهلها خصومه؛ فأراد إثارة الاستعطاف من خلال ذكر الصفة (عليلة، مفردة ولدها بعيد وأسير) وإرادة الموصوف المقدر (هي) كما أنّ للمدة الواردة في لفظة (الشأم) إشارة واضحة إلى البعد المكاني بينه وبين أمّه المقيمة في حلب واستطالة الحسرة. وقدّم علتها على ذكرها (هي عليلة بالشأم مفردة) وعلى بلادها، وأردف العلة بانفرادها وشعورها بالوحشة إضافة إلى المرض، ثم أضاف حرقه قلبها بنار أسر ولدها بأيدي الأعداء... وفق زاوية انشغاله بأمه، محاولاً استعطاف الأمير العربي سيف الدولة بتوالي هذه الصفات تحريضاً لمروءته ونخوته...

أسلوب خبري طلبّي أكّد بمؤكّد واحد وهو تقديم الخبر على اسم بات في قوله (بات بأيدي العدى معلّها) أي (بات معلّها بأيدي العدا)؛ فهو يصف ما زاد في وحشتها وعلتها ومرضها، فقد بات مؤنسها ولدها بأيدي الأعداء حبيس سجونهم؛ ففي الإخبار عنه، وقد بات بأيدي العدا أدعى إلى قلقها وخوفها. وفي تقديم الخبر (بأيدي العدى) على اسم بات (معلّها) تأكيد لما زادها همّاً على همّ.

<sup>١</sup> يستخدم الخبر الابتدائي الخالي من المؤكّدات في خطاب خالي الذهن فلا يحتاج إلى تأكيد.

<sup>٢</sup> استخدام الفعل المضارع يفيد الحركة والاستمرارية

فكأنه عمد إلى تنبيهه أن العلة تزول بإزالة السبب؛ فجعلها أخباراً في صورتها، وهي رجاء إنشائي في حقيقة معناها إذ المقصود أن أزل يا سيف الدولة علة الأم ووحشتها ومرضها بفداء ابنها وإطلاق معلها ومؤنسها مما جعل لكل لفظ من ألفاظ البيت دلالة مفردة وفضاء رحباً بالاستعطاف.

**البيت الثالث:** أساليب خبرية ابتدائية خالية من المؤكّدات في قوله (تمسك أحشاءها على حرق/ تطفئها/ والهموم تشعلها) فقد أراد تصوير مشهد<sup>١</sup> إخمادها للهموم التي صارت ناراً تحرق أحشاءها<sup>٢</sup>؛ فهمومها ليست واحدة: زوجها قد مات، وهي عيلة مريضة، ليس لها من يعولها في تقديم حاجاتها سوى الخدم الذين لا تستطيع إظهار ضعفها أمامهم لضعفهم، وقد زاد همها ببُعدها عن ولدها الأسير لذا فهي تحاول أن تمسك أحشاءها لتحمي نفسها من النيران المشتعلة في جوفها، فما تلبث أن تعود إليها الهموم لتجدد اشتعالها وإحراقها، وفي إمساك أحشائها بيدها إشارة فنية وجمالية لتجسيم النار بالخروج من المعنى إلى الحس، فتحولت ناراً محسة تلجمها بجمع أمعائها بيدها لإطفائها.

في قوله: (تمسك أحشاءها على حرق) للكلام وجهان: أحدهما بتقدير تمسك أحشاءها ملتهبة على حرق، ولا شيء سوى الصورة، والخبر ابتدائي، والآخر أن أصل الكلام: تمسك على حرق أحشاءها، فقدم الأحشاء لتعلق النفس بأوجاعها المستجدة، والحرّق من آثار النيران السابقة، لأن الجار والمجرور (على حرق) متعلقان بالفعل (تمسك) فهما برتبة الجزء منه أينما وقعا في الجملة فهما متأخران لفظاً على نية تقديمهما معنى، وقدّم الأحشاء لأنها موضع الاحتراق بالنار امتثالاً لحال الأم، وجعلها محروقة مراراً في كناية عن تجدد النار بين تارة وأخرى بتجدد الشعور بالأحوال المذكورة.

باستخدامه الفعل المضارع (تمسك أحشاءها/ تشعلها) أفاد التلازم بين الإشعال والإمساك بالأحشاء، والحركة والاستمرارية بهذه الحركة؛ فكأنها أماناً تتجدد النار في أحشاء الأم اشتعالاً، وتزداد الأم إمساكاً، وباستمرار تحرّك الحريق يستمر إمساكها لها ممّا يضيف على المشهد استمرارية وتجّداً، ثمّ تستجدّ الهموم فتشعل هذه الحرق من جديد؛ فكأنّ الهمّ غداً حطباً تُوقد به نار أوجاعها.

♦ (على حرق) حرف الجر (على) يفيد الاستعلاء، وحرّق جمع حرقة، والأصل أنها تمسك بأحشائها التي انطوت على آثار النار السابقة، ويدأها تضغط هذه الأحشاء لإطفاء النار المستجدة التي فيها، فتضاعف وجعها.

**البيت الرابع:** أسلوب الشرط يأخذ موقعه من الخبر والإنشاء بجوابه فإن كان الجواب خبرياً فالشرط كله خبري، مثل: إن زرتني (فأنا سعيد)، وتكون الجملة الشرطية إنشائية إذا كان الجواب إنشاء، مثل: إن نمت مبكراً (فمتى تكتب واجباتك)؟ فالجملة إنشائية (إذا اطمأنت وأين أو هدأت/ عنت لها ذكرى تقلقلها) وأصل الكلام: إذا اطمأنت... عنت لها... وجملة الجواب خبرية فيكون المعنى: عنت لها ذكر تقلقلها حين اطمأنت والاطمئنان بعيد منها... فلا اطمئنان لها... أسلوب إنشائي في الاستفهام الذي خرج لمعنى الاستبعاد (أين)؛ ليكون المعنى

<sup>١</sup> إذا تحرّكت الصورة صارت مشهداً  
<sup>٢</sup> العرب تعيّر عن القلب وحرّقت بالأحشاء

أنَّها تبعد أن تطمئنَّ، وعليه: فظاهر الكلام إنشاءً (استفهام) وحقيقته إخبارٌ (لا يمكن أن تطمئنَّ).

عطف على فعل الشرط فعل (أو هدأت) ولم يتبعه بالاستفهام اكتفاءً بما تقدّم؛ فكأنَّه قال (أو هدأت وأين منها الهدوء؟).

(عنت لها ذكرى تفلقلها) أسلوبٌ خبريٌّ طلبيٌّ أكَّد بالتَّقديم (تقديم الجارِّ والمجرور (لها) على الفاعل (لوعة) دفعا للشك في حرقتها المستمرة واطمئنانها البعيد؛ فلو حصل-رغم بُعد-الاطمئنان لها ستعُنُّ لها لوعةٌ تجددُ حُزنها من جديدٍ، وكأنَّها سِرْبٌ من الغزلان يعنُّ للصيادِ كلَّ حينٍ.

فاللوعة هنا الحاجة المؤدِّية للبكاء؛ فحاجتها له معيناً في مرضها ومؤنساً في وحشتها، ثم فكُّ أسره يدفعها لهذه اللوعة.

استخدام الفعل المضارع في قوله (تفلقلها) أفاد تحرُّكها باستمرار فلا تستطيع الاستقرار والاطمئنان والهدوء والسكينة.

أفادت اللَّام في لفظ (لها) الملكية امتلاك اللوعة التي ظهرت بصورة مفاجئة دون مقدّمات، وتقديمهما أفاد اختصاص الأم بها.

**البيت الخامس:** أسلوبٌ خبريٌّ ابتدائيٌّ في البيت كاملاً؛ فهو هنا يجسِّد مشهداً للمرأة العربيّة لا الروميّة (أمّه) انسجماً مع كونه ابن قبيلة؛ وأبناء القبائل أثر الدِّين فيهم ضعيف فهم أسرى العادات والتقاليد والأعراف البدويّة؛ لذا عبّر عن لهفة أمّه عليه بهذه الصُّورة للمرأة العربيّة التي تقف تنظر المرتفعات التي تطلُّ منها الدُّروب، وترقب القادمين عسى أن يكون ولدها قادماً معهم، فإذا هم جاءوا اعترضت طريقهم تسأل عن ولدها هامية دموعها لا تكاد تقطعها، وهو بهذه الصُّورة (صورة المرأة التي ترقب الرُّكبان القادمة وتقف وتنظر ليل نهار محمّلة بهمومها باذلة مجهوداً كبيراً؛ لتسأل القادمين عن ولدها) يَصوِّر مشهداً مؤثراً صُنِعَ من لوحاتٍ عجيبة مؤثّرة.

**البيت السادس:** بعد الإبهام الوارد في فعل (تسأل) أفصح في الأبيات اللاحقة عن مضمون سؤالها.

تركيب (حصن خرشنة) تركيبٌ إضافيٌّ مركَّبٌ من المضاف والمضاف إليه، وهو المكان الذي حُبِسَ فيه أبو فراس الحمداني، وهذا التركيب يحوي دلالاتٍ واضحةً من التألم والوجع؛ فلفظ (حصن) دالٌّ على الإحاطة، ولفظ (خرشنة) مشتقٌّ من الفعل (خرش) يحمل في معناه الألم والوجع.

وقد أشار إلى شدّة الأسر حين عبّر عن الفرسان بقوله: (أشدَّ شَرَى) فأشدُّ الأسود افتراساً تلك المتواجدة في منطقة (شرى) في الصَّحراء، وأراد بذلك قوَّتهم وشدّة الأسر عليهم.

ثمَّ عمد إلى تقديم القيود على الأرجل؛ لأنَّ القيود هي محلُّ التوجُّع عندها، وموضع تعريضهم من وسائل الدفاع عن النفس.

**البيت السابع:** تسأل القادمين من الدروب المختلفة المؤدية إلى أبي فراس والذاهبين فيها إليه: كيف أتمكّن-وأنا على هذه الحال-من قطع هذه الدروب الطويلة لأصل إلى أبي فراس؟!!!

**البيت الثامن:** في البداية كانت القيود على الأرجل ثم انتقلت إلى الفؤاد<sup>١</sup>؛ ولم تقل (القلب) رغم أنها أرادته؛ وذلك لتشير إلى أن القيود محيطة إحاطة كاملة بالقلب؛ وفي قولها إشارة إلى أن ولدها كان قائد المجموعة المأسورة لذا كانت أثقل القيود وأعظمها عليه، فمن المتعارف عليه أن القائد أشد أسراً وتعذيباً في القديم. مما تقدم تبين أن معنى الأسر، ومرض أمه ووحدها وغربتها وأسر ولدها وردّها من طرف سيف الدولة نهض بهذا النص، ورفع درجة العتاب إلى مواضع بواطنها تقارب الهجاء، وصنع لغة النص في تناوبها بين الإخبار والإنشاء، وخروج كل منهما أحياناً إلى ضده، وأوجب طرق البيان التصويرية في عرض حسرته على متلقيه في قصيدة خلدت بصدقه في تعبيره اقتضاء للمقامات التي تمر بها النفس والأحوال التي تنوهج بها المشاعر.

### المعاني:

هذه الأبيات هي مطلع قصيدة مقدّمة إلى أمير الدولة سيف الدولة الحمداني من ابن عمه الأسير أبي فراس الحمداني يخبره فيها عن حسرته، ويشير إلى إباء الفارس وعزّته؛ فيجعل سبب هذه الحسرة أوجاع أمه العليّة الوحيدة المستوحشة، ومما يزيد في وحشتها وقوع ابنها أسيراً في أيدي الأعداء، ثم يصوّر النيران التي تاكل أحشاء هذه الأم مركّزاً على محاولاتها في الهدوء والاستقرار إلا أنها محاولات باءت بالإخفاق. ثم ألقى صورةً على حالها، وهي واقفة ترقب الركبان في الطرقات تسألهم عن الأسرى وقائدهم، ويصوّر تصوّرها عن القيود المحيطة بأرجل الأسرى وقلوبهم، وكان أثقلها من نصيب ولدها قائد المجموعة. وما هذا كلّهُ إلا من باب الاستعطاف، فهذه المعاني هي مقدّمة لطلب فك أسره والاستجابة لمطلب أمه في فدائه. فمطلع القصيدة يشير إشارة واضحة إلى محتواها؛ وهذا ما يسمّى براعة الاستهلال.

فالمعاني مستمدة من تجربة الشاعر وتجربة أمه في أسره وتجربة الأمير سيف الدولة في سياسته وطبيعة العلاقة بين العرب والروم.

### الانفعال:

هو حصيلة التفاعل بين الشاعر والتجربة التي يعبر عنها. فالشاعر يبيّن لنا حاله وانفعاله وحال أمه وانفعالها، والانفعال هنا هو الحسرة، فهو يتحسّر لأسباب تعتريه من بُعد أمه العليّة عنه وشعورها بالوحدة ليلاً بعيد ولدها عنها، فأسباب انفعال الشاعر سجنه وأمّه واحدة.

ومنهج دراسة الانفعال ينبع من توجه الشاعر إلى غرض القصيدة وفنها في أداء معانيها والانفعال جزء منها، ثم يبحث الدارس عن مواضع الانفعال في لغة النص (أساليبها، وجملها، وتراكيبها اللغوية وألفاظها المفردة) ومن مواضع الانفعال معاني النص المدرجة

<sup>١</sup> القلب من تجاوبه الداخلية يسمّى فؤاداً.

تحت أفكاره الأساسية، فالأفكار منها ما هو مثير للانفعال، ومنها ما هو أثر للانفعال واستحضار المناسبة والغرض يوقظ النفس للانفعال في المعاني.

ومن مواضع الانفعال التعبير بالصور الفنية والمشاهد الجمالية المتحركة بلوحاتها المتعددة، ومنها تناغم تلك الانفعالات بالأوزان الشعرية بموسيقاها وإيقاعاتها في حال الأشعار، على تباين تيارات الانفعال بالتجربة عند المبدع والمتلقي، والانفعال في النص بين الزيادة والنقصان عما في طرفي المبدع والمتلقي.

### كيفية دراسة الانفعال:

مشكلة النص الأدبي ضرورة الانطلاق من أي نقطة فيه نحو مركز النص فهذا الاشتباك بين عناصر النص الأدبي لا يقبل قسمة ولا انفصالاً؛ فعند دراسة المعاني العقلية مثلاً لا بدّ من التّطرق للصّور والانفعالات فالصّورة- مثلاً- (تمسك أحشاءها على حرق) أفادت دلالة على شدة الوجد والتألم؛ فالوجد والألم يورثان ألواناً من الانفعالات التي تورثها الحسرة والوحدة، وهذا يعطينا تداخلاً في عناصر النص الأدبي، فنرى الانفعال في المعنى واللغة أيضاً، فالحسرة حاضرة لأبي فراس وأمه في الأبيات كلها، وهي حاضرة لسيف الدولة أيضاً؛ فهو يتحسر لعدم قدرته على فداء ابن عمه خشية التفريق بين الأسرى بل حرصاً على التوازن في الجبهة وعدم ثورة إخوان جنده الأسرى عليه. فكلمة الحسرة نواة البيت الأول ونواة القصيدة كاملة، وهي التي تدور حولها الأبيات جميعها فالانفعال في لغة النص، وفي معانيه، وغرضه، وصوره، ومشاهده، وطريقة عرض هذه الصور والمشاهد وأدائه.

البحر المنسرح الذي تجري عليه القصيدة قريب من الرجز أي قريب من النثر لكن أبا فراس الحمداني<sup>١</sup> ببراعته الشعريّة استطاع أن يرتقي بلغة القصيدة إلى آفاق عالية من التعبير عن التجربة الشعوريّة. فطريقة الشاعر في بناء اللغة، وهو يقم ما هو مقدّم في نفسه ويؤخّر ما هو مؤخّر فيها، والبراعة في التّطابق بين الجهة العقلية والجهة النفسية ووزن القصيدة، وقد قام حرف الصّلة (الهاء) بربط أجزاء كلّ بيت فيما بينها، ممّا أدّى إلى وحدة المعنى في البيت، وأسهم في وحدة كلّ مقطع من مقاطع القصيدة.

<sup>١</sup> أبو فراس الحمداني والمتنبّي وشعراء بلاط سيف الدولة كانوا يسمّون شعراء الطّراز الرفيع لأنّ أشعارهم منمنمة ودقيقة ومطرزة تظهر دقتها في التصوير والإبداع الشعري.

## النقد والنص الأدبي

مما سبق في دراسة النص الأدبي عرفنا مكوّناته التي يتألّف منها، وهي (اللغة، والمعاني، والانفعال، والجمال، والمنهج).

### دراسة الجمال في النص:

**فالجمال** في الحالة الشعريّة يجعل الوزن (موسيقى) والقافية (إيقاعاً) والصُّور والمشاهد الفنيّة مناظر حاضرة إضافة إلى الاختيار اللّغويّ وطرق أداء المعنى كلّها من مقوّمات الجمال الشعريّ، وهي مادة الدراسة الفنية للنص.

ثمّ يأتي **المنهج** ليدخل في طريقة بناء اللغة والمعاني والأفكار في النصّ الأدبيّ أيّ كان (شعراً قصّة مسرحية...) ويدخل في الانفعال، والصور والمشاهد والموسيقى والإيقاع.

وذكرنا فيما مضى أنّ دراسة لغة النصّ تتطلّب تقسيمه إلى وحدات لغويّة لكلّ منها اسم خاصٌّ بها:

① الأساليب: الخبريّة والإنشائيّة<sup>١</sup>.

② الجمل: الاسميّة والفعليّة وذات الوجهين<sup>٢</sup>.

③ التراكيب: الإضافيّة<sup>٣</sup> والحاليّة والوصفيّة... الخ

④ المفردة: كاسم الفعل والصفة... الخ. فالحقول الدلاليّة للأسماء كثيرة جدّاً.

### الفعل: الماضي والمضارع والأمر

**الحرف:** — حروف المعاني التي تكسب الكلام معنًى إضافيّاً كما في قوله تعالى على لسان فرعون: {فَلَأَقْظَيَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ}؛ ف (في) تفيد الظرفيّة هنا، وهي بمعنى (أعلّقكم على جذوع النّخل) عدل عن استخدام (على) إلى استخدام (في) ليشير أنّ المسألة لن تكون تعليقاً من الرّقبة فقط وإنّما هناك حبالٌ ستشدُّ بها جميع أطرافهم وأبدانهم إلى جذوع النّخل حتّى يكاد المرء يدخل فيها لشدّة ما يلاقيه من الضغط على بدنه، والغرض إظهار مدى العذاب والضيق، فاستخدامه (في) هنا بدلاً من (على) لغرض بيان أحوال الكراهة والشدّة التي ستصيب الإنسان المعلق على جذع النّخلة، ولیدلّ على احتياجه وقتاً طويلاً من التعذيب قبل خروج روحه. وكقول امرئ القيس في مطلع معلقته<sup>٤</sup>: [من الطويل]:

<sup>١</sup> قيّد العلماء الخبر والإنشاء بما يحتمل الصدق أو الكذب وما لا يحتمل بـ (لذاته) لا لقائله ليخرجوا بذلك الأخبار الواردة في القرآن الكريم والحديث النبويّ وكلام المسيح والمرسلين عليهم السّلام؛ لأنّ المتلقّي يحكم بالصدق لهذه الأخبار لأصحابها.

<sup>٢</sup> تفيّد الجملة الاسميّة الثبوت، بينما تفيّد الجملة الفعلية الاستمرار والتجدّد، وتكون الجملة ذات وجهين إذا جمعت الاسميّة والفعلية كقوله تعالى {إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ٥٦}

<sup>٣</sup> يستفيد المضاف من المضاف إليه (التخصيص-الظرفيّة-الملكيّة... الخ) حسب السياقات التي يأتي فيها.

<sup>٤</sup> - سورة طه: ٧١

<sup>٥</sup> - ديوان امرئ القيس، بتحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة-دار المعارف، ط٤، ١٣٧٧هـ-١٩٥٨م: ٨

## قفا نَبِكْ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسْقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فـ (مِنْ) تفيد السَّبَبِيَّةَ؛ بمعنى أَنَّ الأمرَ بالوقوفِ للبكاءِ بسببِ ذَكَرَى الحبيبِ وذَكَرَى المنزلِ الَّذِي يسكنه الحبيبُ، وقوله: (بِسْقَطِ) الباءُ تتضمن معنى (فِي) وأشعرُ بالباءِ معنى الملاصقةِ للمكانينِ (الدخولِ وحومَلِ) وجعل سقط اللوى منهما مؤلفة من دقيق الرمل الناعم بينهما على التواء في تشكله.

وجعل منزل الحبيب في هذا الموضع فيما مضى من دهره، وحرف العطف (الواو) عطف المنزل على الحبيب، ولم يعطف الحبيب على المنزل، فقدم الحبيب ليجعله سبباً من أسباب حبه لمنزله، واستعمل حرف العطف (الفاء) بين الدخول وحومَلِ، وعدل عن الواو؛ ليعين مكان سقط اللوى، ولو ذكر (الواو) لم ندرك معنى التتابع من جهة أن الدخول أولاً وسقط اللوى ثانياً وحومَلِ ثالثاً؛ لأن (بين) ظرف مكاني حدد موضع سقط اللوى، والفاء حددت التعاقب والتتابع، وترك خيار الترتيب للمتلقي وفق الجهة التي ينظر منها لتلك الأماكن.

## دراسة الفكرة:

اللغة هي قوام النصّ الأساسي وهي التي تعبّر عن المعاني والأفكار وتحمل الصور والمشاهد، فإذا حُذفت اللغة انتفى وجود النصّ؛ لذا فهي الكتلة الماديّة للنصّ التي تفصح عما فيها وأغراض آلتها، واختيار اللغة وهندستها ونظامها في بنائها يشير إلى صاحبها، لأنه تخير طرق التعبير من شجرة اللغة.

وترتيب اللغة يأتي من عملية معقّدة لدى المبدع والشاعر؛ فالنّقد والتأخير مثلاً ليس على نظام محدّد لدى الجميع وإلا لقال جميع الناس كلاماً واحداً فلكلّ إنسان حريّته في أن يمدّ يده النّفسية إلى شجرته اللّغوية التي تكبر بكماله المعرفي لا بالسّن والزّمن، ويقطف من ثمارها وأوراقها وأزهارها ما يشاء.

فلكلّ إنسان معجمه اللّغوي الخاصّ به اكتسبه من أمّه بالولادة ومن مجتمعه ومحيطه وثقافته ودراسته ودربته في الحياة بالعادة. ويكون اختيار ألفاظ هذه اللغة ذا جهة عقلية ونفسية وجمالية متفاعلة فيما بينها على غلبة أحدها على غيره بنسب متقاربة في تفاوتها؛ لأنّ النصّ الأدبيّ حصيلة التّفاعل بين المبدع والحياة، وهذا التّفاعل يُنتج النصّ الأدبيّ (قصّة، قصيدة، رواية، خاطرة، لوحة، تمثالا، أليانا، رقصاً... الخ) حسب درجة استجابة هذا المبدع للحياة.

ثمّ يأتي إسهام المعاني كتلك التي رآها الجاحظ مطروحة على الطّريق في الخبر: ((أنا رأيت أبا عمرو الشّيبانيّ، وقد بلغ من استجاداته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّ رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما له. وأنا أزعّم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا أبدا، وهما قوله: [من السريع]

لا تحسبن الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرّجال

كلاهما موت ولكنّ ذا ... أفطع من ذاك لذّل السّؤال

وذهب الشّيوخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من النّصوير.))<sup>١</sup> يريد الجاحظ - والله أعلم - أن المعاني المطروحة في الطريق خالية من الانفعال، وهي محايدة موهماً أن المعاني في البيتين المذكورين من هذا الباب، وجعل البراعة في إقامة الوزن استجابة لقوة المعاني الموجبة له، والاختيار للغة النص من غير تكلف من باب الصنعة الطبعية، وسهولة مخرج اللفظ في نظمه، وسهولة الخروج من معنى إلى آخر، وكثرة ماء الشعر في إشارة إلى كثافته وشفافيته معاً واستساغته، وجعل صحّة الطبع بخلوه من العلل والعجز شرطاً لما تقدّم يصاحبه اهتداء

<sup>١</sup> - الحيوان: ٣ / ١٣١

إلى حسن الصناعة، وذكر الجود لاستحضار المعنى، وذكر الصناعة ليشير إلى حسن المبنى بالصناعة الطبيعية ومن علاماتها نسج الشعر للمعاني، وتصويره لها.

وفي البيتين فكرة أن موت الإنسان المحس بفنائه، وأن موته المعنوي بسؤال الناس، ولغة البيتين لا تخلو من مجاز (موت البلى) والبلى وإن كان فناء الأبدان لكنه متجدد، وإسناد الذل إلى السؤال مجاز آخر، وقصر الموت على سؤال الرجال مجاز آخر، وموت البلى وسؤال الرجال كلاهما موت فمجاز للمجاز، وهما من شعر الفكرة والجدل، وقد قرر الجاحظ جودة المعنى، ولم ير فيها قوة التصوير ولا براعة النسيج بالتفاف الكلام بعضه على بعض.

### مصادر المعاني:

لا ريب في أن مصاد المعاني تنبع من رؤية المبدع للكون، ومن علاقاته بالمجتمع، وتنقسم إلى مصادر خارجية توجه النفس نحو الإبداع أو مصادر داخلية ذوات علاقة ما بأشياء خارجية كعلاقته بالله وتصوره له ولسلطانه، أو انتفاء إيمانه بخالق للكون والحياة.

وفي ضوء رؤيته تتحدد طبيعة علاقته بالطبيعة والناس معاً، إما أن تقوم على التعارف والمودة، وإما أن تكون قائمة على التدافع والصراع والغلبة، وإما أن تكون رؤيته اجتماعية تقول بما يقول به العامة من غير شعور بمعاني الرؤية الكونية، فتحل الأعراف محل العقيدة أو (الأيدلوجيا) ومن البدهي أن الرؤية تترك آثارها في آفاق النص الأدبي غير المرئية (ميتافيزيقا النص) وينشأ النقد (الأيدولوجي) ومن العقلي ينشأ النقد الاجتماعي، ومن إغفال الأيدلوجيا والمجتمع ينشأ النقد الإبداعي (الرومانسي) الحالم بعالم ما قبل (الإيدولوجي) أو ما بعده. ومثال علاقة الانفعال بالفكرة قول الإمام علي -رضي الله عنه- : ((ما جاع فقير إلا بما متع به غني))<sup>١</sup>

فحضر في هذا النص الوضع الاقتصادي (الفقير مقروناً بالجوع، والغني مقروناً بالمتع متع البطن والفرج) وحضر وجع الفقير بألمه، وفرح الغني ببطره، وحضرت مشاعر العطف على الفقير، لأنه الغني سلب حقه فاغتتى، وتمتع بمال أناس كان سبباً من أسباب فقرهم. والعبرة في تجاوز الانفعال والفكرة معاً.

### ١ التفاعل بين المبدع والحياة:

الرؤية هي التي تحدد طبيعة التفاعل في النص كما تقدم، فإما أن تكون العلاقة مبنية على التعارف والصدقة والمودة والشعور بالأمان جزء من غاية النص وآلية بنائه، وإما أن الرؤية مبنية على إنكار للعلاقة بما وراء الكون؛ لأنه -في تصور بعض الناس- غير موجود، وأن الموجودات في حال صراع أزلي مستمر، البقاء فيه للأقوى، والصراع بين الإنسان والطبيعة منقول إلى الصراع بين الإنسان والإنسان في أثناء تطويعها له، وفي تنازع ما غلبه عليه المجموع بين الأفراد... فيكون الصراع بين الناس، وبين الأجيال... مما يصبغ

<sup>١</sup> - نهج البلاغة، للإمام علي -رضي الله عنه- ضبط نصه وابتكر فهرسه: د. صبحي الصالح، القاهرة-دار الكتاب المصري، وبيروت-دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م: ٤/ ٥٣٣، ج: ٣٢٨

فضاء النص بأصداء الصراع، ويلونه بألوان الحرب، بناء على نظريات الصراع نفسها... فيأتي النص حاملاً معاني انفعال المبدع بالحياة وآثاره في هذا الصراع.

### الانفعال في القلب:

يأخذ الانفعال مواضعه في لغة النص وفي معانيه وفي الصور والمشاهد الجمالية، وهو يسهم في ترتيب النص وتأليفه على نحو أو آخر. وكلما ازدادت نسبة الانفعال في النص الأدبي ازدادت قوة تأثيره، وزادت قيمته الأدبية، وبالمقابل كلما هبطت نسبة الانفعال هبطت قيمة النص الأدبية والجمالية. ورأينا مصداق ذلك في قصيدة أبي فراس الحمداني.

**2 العقل:** النص الأدبي مرجو للإقناع الوجداني لا العقلي؛ ولهذا كان النقاد القدماء يعيبون على الكميت بن زيد أنه أول من أدخل الججاج (الجدال) إلى الشعر؛ لأنّ الجدال للعقل والعقل لبوابة الفلسفة لا لبوابة الأدب والشعر إلا أن يكون الشاعر فيلسوفاً أصلاً كأبي العلاء المعري فصياغته الشعرية كانت فلسفية طبعاً لا تكلفاً.

وكذلك أبو الطيّب المتنبّي الذي يشبهه بالملك الجبار، لأنه أخضع الفلسفة وجعلها جزءاً من شعره وتجربته الإبداعية فلا يقال عنها: متكلفة ولا مسروقة؛ لأنه أعاد صياغتها في ثوب شعري، كما لو أنها جزء من نفسه، فصهرت فيها، وخرجت في تجربته الإبداعية، فما أسماء المتقدمون سرقة جعله المعاصرون تناصاً من باب تداخل النص أو تقاطع الأصوات من تلاقيها في تجربة الشاعر وإبداعه. ويمكن توكيد ذلك بكلام علي-رضي الله عنه- في جوع الفقير وبطر الغني، وهو يتكلم في الاقتصاد وأثره في تقسيم الناس إلى أغنياء وفقراء.

**3 التجربة في سياق المجتمع:** المجتمع إنسان وأرض بتضاريسها وفضائها، وعلاقات تربط فيما بينهم، ولكل ذلك أثر في التجربة الإبداعية في النص المعبر عن التجربة بأبعادها، فعلاقة الإنسان بالإنسان لا تحتاج في أدبنا إلى برهان من الغزل والرناء والمديح والفخر الفردي والجماعي وأدب الحروب في الأيام وغيرها، وأدب النقائص، والأمثال، والحكم والوصايا، والمقامات، وأدب السعي إلى السلام كما في معلقة زهير بن أبي سلمى، وكلها تتبع من أعماق المجتمع وتعايق فضاءاته على تعددها وتعد ألوانها، وقد التفت الشعراء إلى الأمان والنجوم وتضاريس الأرض موضع التجارب الاجتماعية والإبداعية معاً لتكون عامل تذكير بالتجربة، ورابطاً للعقل بها من خلال المكان، وقد التفت إلى ذلك ياقوت الحموي في معجم البلدان<sup>١</sup>.

### تعريف النقد

بالعودة إلى معاجم العربية<sup>٢</sup> نجد النقد-كما قال قدامة بن جعفر: علم الجيد من الرديء<sup>٣</sup>. وسيأتي المعنى اللغوي في (النقاد العرب ونقد الشعر) وما أقدمه هنا للفهم العام للنقد الأدبي

١ - انظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، بيروت-دار صادر، ودار بيروت، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م: ٩/١  
٢ - انظر: لسان العرب، ابن منظور المصري (٧١١هـ) بيروت-دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: (نقد)

٢٥٤/١٤

٣ - انظر: نقد الشعر: ٦١

مستخلص من قراءاتي، مفاده أن النّقد موقفٌ من النّص الأدبيّ الذي هو نسيجٌ أدبيّ وتفاعلٌ بين المبدع والحياة ممّا يجعل المتلقّي يتخذ منه موقفاً يكون حصيلةً لتفاعل المتلقّي والنّص.

### لفرق بين النّص الأدبيّ والنّص النّقديّ:

١. النّص الأدبيّ تفاعلٌ بين المبدع والحياة.
  ٢. النّص النّقديّ تفاعلٌ بين المتلقّي والنّص؛ بمعنى أنّ المتلقّي يتلقّى الحياة بأبعادها كلها من النّص الأدبيّ مما يجعله فضاء موازياً للحياة نفسها.
- فالعَمليّة التّواصلية بين المبدع والمتلقّي تتّم عن طريق:
- المبدع: الذي تفاعل مع الحياة فولّد النّص الأدبيّ.
- والمتلقّي: الذي تفاعل مع النّص المُنتج من تفاعل المبدع والحياة. والنّص الأدبيّ: الذي تلقّاه المتلقّي فتفاعلاً معاً؛ فأنّثر في المتلقّي كما أنثر المتلقّي فيه، وقد يقال: إنّ النّص الأدبيّ قوّة سالبّة. وهذا ليس صواباً؛ لأنّ النّص فيه حياةٌ من حياة المبدع وتجربةٌ من تجاربه فهو امتدادٌ لهذا المبدع.

٣. النص الأدبي يحمل مذهب المبدع الأدبي (طبعاً، أو صنعة، أو تكلفاً...) والنص النقدي يحمل رؤية الناقد الفنية أو نظريته النقدية التي ينظر بها إلى الفن الإبداعي طبيعة وتكويناً، فإن نظر إلى الفن أنه محاكاة كان سؤاله عن الجديد والقديم والإبداع والتقليد، وإن نظر إلى الفن على أنه تعبير كان سؤاله عن الصدق والكذب في التعبير أو دلالته، وإن نظر إلى الفن الإبداعي على أنه صنعة أو صناعة كان سؤاله عن جودة صنعته ورداءتها... الخ

٤. النص الإبداعي يحمل خصوصية المبدع في تذوق الواقع وما يحيط بها بحدود علاقته بالتجربة مادة ووسيلة ورؤية، والنص النقدي يحمل علم الناقد بالنص إضافة إلى تذوق النص. فالنص الأدبي خبرة المبدع (العلم) وتذوقه للحياة الشعور بها، والنص النقدي علم بالنص الأدبي، وتذوق للتجربة الإبداعية من النص لا من الحياة. فالنقد علم وذوق من جنس النص الأدبي، فهو إبداع على الإبداع نفسه؛ لأنه حصيلة تفاعل الناقد والنص الأدبي.

### مقومات الإبداع عند المبدع:

النّص الذي بين أيدينا يحمل حتماً جزءاً من المؤلّف، فالمؤلف ساكن في إبداعه يوم أبدعه، وخلدت رؤيته وبصمته من ذلك اليوم في نسيج النص، مما يعني أن النص امتداد له لم يمت بموته، أو قل: صدّى له لم يرحل برحيله، ولا تعيننا مقولة موت المؤلف لرولان بارت، وقد عاد نقاد الغرب عنها من قريب، ولم أقل بها يوماً.

رؤية المؤلّف الكونية: وهي لا تظهر مباشرة، وإنّما تكمن وراء الصّور واللّغة والمشاهد والمعاني، وهي متربّصة كامنة في النّص لا يمكن لأيّ نصّ إبداعيّ أن يخرج إلى الوجود

إلا وهو يحمل جزءاً من رؤية المؤلف الكونية (هل يؤمن بوجود إله أو لا يؤمن؟ هل يخضع لهذه الرؤية أو تلك أو لا يخضع؟) فتظهر في نصّه الأدبيّ علامات ذلك وآياته بناءً على كلامه واختياراته اللغوية.

فالكتاب المقدّس والدين الذي يؤمن به المبدع -أيّا كان هذا الدين- يعدّ بعضاً من رؤيته الكونية وبناء عليه تكون مصطلحات الكتب المقدسة وألفاظها جزءاً من لغته واختياراته، ولو تكلم في الإلحاد.

**العقلية الاجتماعية:** إذا كان المبدع ليس من أهل الرؤى والعقائد الدينية فلا بدّ أن شيئاً من عقله سيكون موجوداً في النصّ الأدبيّ، وأوليات العقل تحددها مسلمات المجتمع الأولى، وهي غير قابلة للجدل، ولا البرهان. فالعقل هو الآلة المشتركة بين البشر جميعاً، والمعقول أو المكتسبات الاجتماعية مكتسبة من المحيط الذي يعيشون فيه.

وبناء عليه يكون المعقول ما يراه المجتمع معقولاً، وغير المعقول ما يراه المجتمع والبيئة غير معقول. ويأتي هذا جزءاً من عقلية الإنسان سواء كان فلاحاً أو حضرياً أو بدوياً أو قروياً. كما أنّ معقوليته تنبع من الحالة التي يعيش فيها: الحضريّة (حضر/بداوة) والاقتصادية التي يعيشها.

والعقلية أيضاً مرهونة بأحوال وأزمان وأوضاع اقتصادية وليس هناك عامل واحد يفسرها بل مجموعة من العوامل مجتمعة تجعل من الأشياء معقولة أو غير معقولة.

**البدن:** يقال دائماً: (العقل السليم في الجسم السليم) فالجسم هو الوعاء الذي يحوي العقل والرؤية الكونية للمبدع، وعليه فالعلل التي تصيب البدن لا بدّ أن ستؤثر في النصّ الأدبيّ؛ كذلك العلل التي أثرت في بشار بن برد<sup>١</sup> - طه حسين- البردوني والعرب في أمثالها الشعبية تقول (كلّ ذي عاهة جبار) وذلك نراه واضحاً لو تأملنا شعر بشار بن برد وثقافته السمعية لوجدناها كبيرة جداً؛ فقد جاء الخبر بقول أبي الفرج: ((أخبرني يحيى بن علي قال: أخبرني محمد بن عمر الجرجاني، عن أبي يعقوب الخريمي الشاعر أن بشاراً، قال: لم أزل منذ سمعت قول امرئ القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول<sup>٢</sup> [من الطويل]:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا      لدى وكرها العناب والحشف البالي

أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين في بيت حتى قلت<sup>٣</sup> [من الطويل]:

كأن مئثار النّقع فوق رؤوسنا      وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه<sup>٤</sup>

فهو بهذا استخدم القياس العقليّ بناءً على ثقافته السمعية فأخذ منه طريقته في تشبيه شيئين: القلوب الرطبة والقلوب اليابسة بشيئين العناب والحشف البالي، فقام بتشبيه شيئين: مئثار

<sup>١</sup> أصيب جميع هؤلاء بالضّرر في الأعين (العمى)

<sup>٢</sup> - ديوان امرئ القيس: ٣٨

<sup>٣</sup> - ديوان بشار بن برد، جمعه الشيخ: محمد الطاهر ابن عاشور، تونس-الشركة التونسية للتوزيع، الجزائر-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٦م: ١/ ٣٣٥

<sup>٤</sup> - الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، [مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية] بيروت-دار إحياء التراث العربي، [د.ت]: ١٠/٣

النقع وأسيافنا بشيئين: الأسياف والكواكب المتهاوية، وكلاهما تشبيه تمثيلي يقوم على تشبيه هيئة بهيئة وليس المراد عين ركني التشبيه المشبه والمشبه به.

فالنَّصُّ الأدبيُّ سيحمل اختيارات العقل والعاطفة الموجودة في هذا البدن وهي التي حرَّكته نحو الإبداع، وهذه العاطفة سيكون لها ترتيبٌ في لغة النَّصِّ ومعانيه وصوره وكلُّ شيءٍ فيه.

### مذاهب الإبداع عند المبدع:

مذاهب الإبداع هي: الطبع والتكلف والصنعة والتصنيع والطرارز الرفيع.

**مذهب الطَّبع:** أن يكون شعر الشاعر دون تكلفٍ في العاطفة يقول شعره، ولا يصلحه بعد إبداعه بل يبقيه كما أبدعه كالأمّ تضع جنينها، ولا تجري عليه شيئاً (وُلد مكتملاً)

**مذهب التَّكَلُّف:** تكلف التجربة (يظهر نفسه عاشقاً وهو ليس بعاشق) فالدَّافع عنده كاذبٌ وهو يتكلف القول فيه، ولا يصدق في ادعائه ولو كان قوله مطابقاً الحقيقة الخارجية أو الإيمانية.

**مذهب الصَّنعة:** وهو نوعان:

أ\_ **صنعةٌ طَبِيعِيَّةٌ:** كقصيدة امرئ القيس (قفا نبك) قصيدةٌ طَبِيعِيَّةٌ من رجلٍ مطبوعٍ لم يتكلف فيها، وإنَّما صوَّرَ حياته وذكرياته التي عاشها إلَّا أنَّ هذا الشَّعر فيه صنعةٌ من ناحية الوزن (البحر الطويل) والقافية (اللام المكسورة) وهي صنعة طَبِيعِيَّةٌ جاءت مرتبة متعاونة كعظام الحيوان.

فالتَّطَبُّع أن يقول القصيدة موزونةً بقافية واحدة دون أن يعلم وزنها وقافيتها بل جاءت هكذا نظراً للميراث الشَّعريِّ ولمفهوم الشَّعر المتعارف عليه بين النَّاس، ودربة الشعراء قبله، ودربته في خطاهم.

هذا ما يفسر قول الأصمعي: ((لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ.))<sup>١</sup>

وهي شروط لازمة غير كافية لشاعر لم يؤت طبع الفحول. فدوران أشعار الشعراء (معانيها ومبانيها) في مسامعه ونفسه معاً، يسهم في تخلق الصنعة الطَبِيعِيَّة وتوجيه عقل من لديه طبع أو استعداد لقول الشعر، فيبلغ مرتبة الفحول بذلك التلقي لميراث المطبوعين قبله.

ب- **صنعةٌ متكلفَةٌ مكتسبةٌ:** كصنعة زهير بن أبي سلمى فهو بعد أن يبدع القصيدة يأتي إلى صنعته الطَّبِيعِيَّة فيهدِّب الألفاظ من الجاسي وينفِّح المعاني من الوحشي، وهو بهذا يعتدي على الطَّبع بصنعةٍ متكلفَةٍ بعد إبداعه. وثمة صنعة أخرى أخفى على النقاد من صنعة زهير هي صنعة أبي تمام، وقد أدخل التكلف إلى مصنع الإبداع؛ فتزود بأشعار تحمل البديع، فكثُر في بيانه وأشعاره، فعرف به.

<sup>١</sup> - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، للإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) تحقيق: محمد قرقران، بيروت- دار المعرفة، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م: ٣٦٢ / ١

**مذهب التّصنيع<sup>١</sup>:** شاع في العصر المملوكي كالألعاب المستخدمة في الأشعار المتكلّفة (قراءة بيت الشّعر من اليمين إلى الشمال وقراءته من الشمال إلى اليمين، فينتقل البيت من المديح إلى الهجاء)

**مذهب الطّراز الرّفع<sup>٢</sup>:** أطلق على شعر أبي فراس الحمداني وأبي الطّيب المتنبي وشعراء بلاط سيف الدّولة الحمداني، وقد ترقّت القصيدة إلى سوية القصور، فصار لكل قصيدة طرازها، ولكل شاعر طرزه في أبيّته (قصائده) فاجتمع لهم وشي الطبع وجودة الصنعة. مما تقدم تبين أن للشراء مذاهب يذهبون بها في إبداعهم وفقاً لطباعهم وأحوالهم وأزمانهم.

---

<sup>١</sup> - انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، القاهرة-دار المعارف، ط ١١، ١٩٧٨م: ٩١-١٨٧

<sup>٢</sup> - انظر: جوهر الكنز

## مذاهب الأوروبيين ومدارسهم النقدية<sup>١</sup>:

في الغرب مدارس لا حصر لها، والمدرسة عندهم تقابل المذهب الأدبي، وتسمية مناهج النقد باسم تلك المدارس باعتبار أنها تتناول أدباً إلى هذه المدرسة، ونكتفي بذكر عدد قليل منها، وهي:

- ١- المدرسة الكلاسيكية (الاتباعية): وهي مدرسة تعظم شأن اللغة وفصاحتها، وتعظم شأن العقل ورجاحته، وتجعل موضوعات مسرح المأساة (التراجيديا) من حياة الأمراء ليكونوا أبطالاً يتعرضون للأهوال والمصاعب والمصائب، فيكسبوا عطف الفقراء، لأنها تعرض عليهم، والأمراء والنبلاء تعرض عليهم مسرحيات تسمى الملهاة (الكوميديا) وأبطالها من عامة الناس أصحاب الحرف، وتأتي شخصياتها بأفعال رذيلة مضحكة. وتعرض على النبلاء ليضحكوا ويسروا ويستخفوا بالناس.
- ٢- المدرسة الرومانسية (الإبداعية): ظهرت بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، بعدها هرب الإنسان من الدين، وقد عجز عن منع الحروب إلى الخيال، وهرب من المجتمع إلى الطبيعة، ومن الجماعية إلى الفردية، وسادت نظرية أن الآخر هو الجحيم، وجاءت رداً على الكلاسيكية الاتباعية.
- ٣- الواقعية<sup>٢</sup>: وهي تنبعث من فكرة التحقق من وقوع الادعاء أو عدمه، والواقع كما هو أو كما يجب أن يكون، وهي واقعيات... لا واقع واحد.
- ٤- السريالية<sup>٣</sup>: هي مدرسة في الأدب والفن تهتم بالعقل الباطن في الفن واللغة (اللاشعور) وهي الحلم والهذيان وما وراء العقل.

**فهذه التسميات** لهذه المدارس الأدبية أكتسبت النقد نفسه تسمياتها في تبعية النقد للأدب حيث إن لدينا نقداً رومانسياً ونقداً واقعياً ونقداً اتباعياً، وقد جاؤوا بهذه التسميات للنقد من طبيعة الأدب الذي ينقده؛ فيسمى النقد باسم الأدب الذي يتناوله، فكان منهج الناقد يقارب مذهب الأديب. وعلى سبيل المثال: الناقد المختص بدراسة نصوص رومانسية يسمى نقده رومانسياً، وهو يتفقد الأدب في صفاته، ويدرسه دراسة علمية مجردة من العواطف ولو كانت آداب الرومانسية مبنية على العاطفة والخيال.

ويمارس التعليل العلمي للنص إلا أنه مضطرب للبحث عن العاطفة والخيال المجنح والطبيعة الأم الحنون التي لجأ إليها الإنسان الأوروبي بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية.

وكذلك الحال عند الناقد المختص بالأدب الواقعي الذي يجري في نقده حول الواقع كما هو وكما ينبغي أن يكون أو كما كان.

<sup>١</sup> - انظر للتوسع: الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، القاهرة-دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٤م: ٤٥ الكلاسيكية، ٥٩

الرومانسية، ٩٠ الواقعية، ١٠٥ الطبيعية، ١٠٩ البرناسية، ١١٧ الرمزية، ١٥٠ الوجودية،

<sup>٢</sup> - للمزيد انظر: المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، بيروت-دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، ١٩٨٢م: ٢ / ٥٥٢،

والمعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، موسكو-دار التقدم، ١٩٨٦م: ٥٢٨

<sup>٣</sup> - انظر: المعجم الفلسفي، تصدير: د. إبراهيم مذكور، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لمطابع الشؤون الأميرية،

١٤٠٣هـ-١٩٨٣م: ٩٧

وانتقاد الواقع يكون عبر تتبُّع عناصر الواقع في النصوص الإبداعية، وهذا ما يسمّى نقداً واقعياً وإن كُتِبَ بأسلوب أدبيّ يتوهم دارسه أن المجاز والتخيل لا يكون إلا في الرومانسية لكنه محض وهم فالأديب الواقعي في العربية لا يجد له مناصاً من الصور المجازية التي تعد معانيها من دلالاتها، وليس من بناءاتها.

فالمدارس والمناهج النقدية تستمدّ تسميتها، وتلتقط خصائصها من طبيعة الأدب الذي تدرسه لا أنها تفرض على الآداب قواعد محدّدة بل تستنبط خصائص هذه الآداب من الآداب نفسها؛ لتكون بذلك عملية استكشافية.

### النقد والنقاد عند العرب:

لا بد من الوقوف على معنى النقد في لغة العرب اكتفت الدراسة بالوقوف على تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري (-٣٧٠هـ) ومقاييس اللغة، لأحمد بن فارس (-٣٩٥هـ) لتبيان الأصول الحسية للمعنى الاصطلاحي، وانتهائها إلى المعنى التجريدي الذهني، وليست العبرة بما تقوله المعجم في مادة (نقد) لكن العبرة في نزاعها من سياقها، واستجابتها لسياق النقد بمفهوم العملية النقدية التي لا تختلف حقيقتها في آليتها بين متقدم ومتأخر، ولو اختلف الوعي بها.

والنقد عند المتقدمين ضربان: أحدهما نقد الكلام مهما يكن شعراً أو نثراً، وقفت الدراسة على رأي الخوارزمي (-٣٨٧هـ) في نقد الكلام ومعناه، وموقف الخفاجي (-٤٦٦هـ) والآخر نقد الشعر، واكتفت الدراسة بالوقوف على رأي قدامة بن جعفر (-٣٢٧هـ) ورأي أبي بكر محمد بن يحيى الصولي (-٣٣٥هـ) من النقاد.

### النقد لغة:

تناول اللغويون مادة النقد في لسان العرب في بواديهم وحواضرهم، ويهمنا من المعاني ما يمكن توظيفه لغير ما وضع له على المجاز لعلاقة مشابهة أو لعلاقة السببية التي تفصح عن بعض فضاءات العملية النقدية، فمن ذلك ما جاد به أبو منصور الأزهري بقوله: ((نقد: قَالَ اللَّيْثُ: النَّقْدُ: تَمْيِيزُ الدَّرَاهِمِ. وَإِعْطَاوْهَا إِنْسَانًا وَأَخَذَهَا... وَالطَّائِرُ يَنْقُدُ الْفَخَّ، أَي: يَنْقُرُهُ بِمَنْقَارِهِ. وَالْإِنْسَانُ يَنْقُدُ الشَّيْءَ بِعَيْنِهِ، وَهُوَ مُخَالَفَةُ النَّظَرِ لِنَلَأٍ يُفْطِنُ لَهُ. وَقَالَ ابْنُ السَّكَيْتِ: النَّقْدُ: مَصْدَرُ نَقْدَتِهِ الدَّرَاهِمُ... وَفِي حَدِيثِ أَبِي الدَّرْدَاءِ أَنَّهُ قَالَ: (إِنْ نَقَدْتَ النَّاسَ نَقْدُوكَ، وَإِنْ تَرَكْتَهُمْ لَمْ يَتْرُكُوكَ) مَعْنَى نَقْدْتَهُمْ، أَي: عَيْبْتَهُمْ وَاعْتَبْتَهُمْ. وَهُوَ مِنْ قَوْلِكَ: نَقَدْتُ رَأْسَهُ بِإِصْبَعِي، أَي: ضَرَبْتَهُ...))<sup>١</sup>

في النص أن النقد تمييز جيد الدراهم من رديئها، وجُعِلَ ذلك في تمييز جيد النصوص من رديئها، فارتقت قيمة النصوص إلى قيمة النقد (الدراهم). ولما كانت قطع النقود متباينة القيمة كانت النصوص متفاوتة القيمة عند متلقيها. ولما كان التمييز مقصوراً على ذوي العقول والخبرة بها وصنعتها كان النقد محبوباً على النقدة المختصين بالنقد أيضاً. وضرب الأنف يقال له: فحص سلامة النص من خوارم البنیان، واكتشافها بضربها باليد لاختبار

<sup>١</sup> - تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري (-٣٧٠هـ) بتحقيق عبد السلام هارون، [طبعة مصورة، من غير ناشر، ولا تاريخ نشر]: ٣٦ / ٩ (نقد)

رنيها إذا كان البنيان متماسكاً، وإلا فقد ضاعت في الهواء، وأول ذلك عرض النص على القوانين الكلية الفنية فإن استجاب لها فذاك، وإلا وجب تعيين مواطن العيب في بنائه. وجعل الحديث الشريف دالاً على فكرة المفاعلة في الانفعال فإن عبت أعمال الناس عابوا أعمالك، وإن تركت تتبع عيوبهم ما تركوا تتبع عيوبك، وهذا في طلب مثالب النصوص دون مناقبها، وفي المثل: من غربل الناس نخلوه، ومن هذا المثل اشتق ميخائيل نعيمة اسم كتابه الغربال. وثمة نقد خشن كجلد القنفذ، وهو مليء بالأشواك، وثمة نقد ناعم كصوف صغار الغنم.

فالنقد في تتبع الأعمال الإبداعية لبيان جيد الصنعة فيها من خلال طريقة المبدع في نسجها، وبيان رديئها من عيوب النسج التي تخيرها المبدع في التعبير عن تجربته الشعورية. وقد وقف أحمد بن فارس على مادة (نقد) في اللغة فقال فيها: ((نَقَدَ النُّونُ وَالْقَافَ وَالذَّالَ أَصْلَ صَحِيحٍ يَدُلُّ عَلَى إِبرازِ شَيْءٍ وَبُرُوزِهِ. مِنْ ذَلِكَ: النَّقْدُ فِي الْحَافِرِ، وَهُوَ تَقَشُّرُهُ...))<sup>١</sup>

وقف ابن فارس على وظيفة النقد في إبراز العمل الجيد؛ ليشهر، ويعرف، والكشف عن محاسن العمل البارز في نفسه من غير محاولة إبرازه قبل ذلك، وقدم ما يخفى على ما لا يخفى برونزه في جودة أو رداءة، وذلك أن إشهار غير المشهور بالكشف عن مواطن الإحسان في العمل لخفائها عن غير النقاد، هي من مهام النقد، وجعل الظاهر في العيوب كتقشر حافر الدابة، وتكسر الضرس، وذلك بإزالة ما التزق بالضرس والحافر من العيوب، ويكون النقد بالاقتراح عند إدراك العلل أو العيوب في النص الأدبي أو العمل الفني.

والنقد عنده في تمييز الجيد من الرديء كسابقه لكنه يطالب بالكشف عن حال العمل جودة أو رداءة، ويرى النقد بحث في ظلمات النص كما يبحث القنفذ في ظلمات الليل، وأنفاق الأرض، وأضاف أن النقد في إدامة النظر إلى العمل ليخترق البصر كثافة النص من قشرته إلى لبابه.

مما تقدم تبين أن اللغة اهتمت بوظائف النقد في تمييز الجيد من الرديء بإبراز أسباب الجودة، وأسباب الرداءة، وجعلت النظر وإدامته رديفاً للذوق المعلوم بداهة في إشارة خفية إلى كثافة العمل الأدبي، وأنه لا يعطيك قياده لأول نظرة، فلا بد من إعادة النظر مرة بعد مرة.

### نقد الكلام:

الكلام المفيد أعم من الشعر؛ لأن الشعر ضرب من الكلام، والكلام يضم في طياته الفنون النثرية والشعرية ما كان وما سيكون. وتتناول الدراسة بعضاً من آراء العلماء في (نقد الكلام) كرأي الخوارزمي، والخفاجي فيما يأتي:

الخوارزمي(-٣٨٧هـ):

<sup>١</sup> - معجم المقاييس في اللغة، لأحمد بن فارس(-٣٩٥هـ) حققه: شهاب الدين أبو عمرو، بيروت-دار الفكر، ط٢، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م: ١٠٤٤ (نقد)

تحدث الخوارزمي في الفصل الثامن عن مواضع كُتِّب الرسائل في رسائلهم؛ ليدركها من ليس له خبرة فيها، فعرض في أثناء كلامه على نقد الكلام بقوله: ((وأنا أذكر في هذا الفصل ما هو خاص لهم دون طبقات الكُتَّاب في نقد الكلام ووصف نعوته وعيوبه.))<sup>١</sup>

فجعل الكتاب النقاد درجات في النقد في إشارة إلى اختلاف دراتهم النقدية، وجعل نقد الكلام متقلباً بين نعوت الكلام أي أوصافه الحميدة، وعيوبه أي مواطن العلة والمرض فيه، ولم يحدد الجهات (اللغة، النحو، الصرف...) فنقد الكلام في بيان محاسنه ومقابحه سواء بسواء. وهذا معتمد في النقد لغة بتمييز جيد الكلام من رديئة.

وأما الخفاجي (-٤٦٦هـ) فقد التفت إلى نقد معاني الكلام بقوله: ((وقد ذكرت في نقد الكلام ألا يكون المعنى فاحشاً، وعيب شعر أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن الحجاج (-٣٩١هـ) بما تضمنه من فحش المعاني. وليس الأمر عندي على ذلك؛ لأن صناعة التأليف في المعنى الفاحش مثل الصناعة في المعنى الجميل، ويطلب في كل واحد منها: صحة الغرض، وسلامة الألفاظ على حد واحد، وليس لكون المعنى في نفسه فاحشاً أو جميلاً تأثير في الصناعة، ولهذا ذهب قوم إلى استحسان المعنى الغريب، وليس للاختراع في المعنى نفسه تأثير إلا كما للمتداول. وقد أومأنا إلى هذا فيما تقدم وبيننا أنه شيء لا يرجع إلى الشعراء دون المعاني والشبهة في مثل هذا ضعيفة جداً.))<sup>٢</sup>

التفت الخفاجي ببصيرة العالم اللغوي الناقد إلى الفصل بين المعاني وطريقة أدائها، فوجد أن الحكم على معاني الكلام الأدبي ليس على مادة المعنى فاحشة كانت أو غير فاحشة، بل مناط النظر في صناعتها ونسجها، يستوي في ذلك المعنى الفاحش وغيره في كونه موضوعاً، ولا حكم للمعاني مجردة ما لم تأخذ صورتها في صناعة الكلام، فتكون اختيارات نسجها مناسبة لبلوغها الغرض من التصوير في عرض أحوال صاحبها، والتأثير فيه بارتحالها من نفسه كلاماً أدبياً بني بيد صناع يورثه لذة وراحة معاً، واشترط أيضاً سلامة اللفظ في بنيته ونسجه من العلل القاذحة في بنية اللفظ مفردة ومركبة في سياق نسج الكلام. فجعل مناط الأمر في صناعة الكلام للمعاني، وليس في المعاني مهما يكن موضوعها في القبح أو الجمال فإنها بمعزل عن الحكم النقدي على الكلام.

### نقد الشعر:

إذا كان الشعر كلاماً من الكلام حسنه حسن كحسن سائر الكلام، وقبحه قبيح كسائر الكلام على ما سيمر بكم في السنة الثالثة، فإن للشعر بناء من جنس ذاك البناء لكنه يفارقه إلى الأوزان والقوافي التي تنضبط بالمشاعر في تفاعل التجربة الشعورية في نفس الشاعر؛ فتؤلف وزناً من تلك الأوزان، وإيقاعاً من تلك الإيقاعات، ولحناً من تلك الألحان التي

١ - مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، البلخي الخوارزمي (-٣٨٧هـ) بتحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة - دار الكتاب العربي، ط ٢، [د.ت.]: ٩٦

٢ - سر الفصاحة، لأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (-٤٦٦هـ) تحقيق: ٢٨٤. د. النبوي عبد الواحد شعلان، القاهرة - دار قباء للطباعة والنشر (عبد غريب) ٢٠٠٣م: ٤٢٣

يكتشفها المغنون لهذا الشعر أو ذاك. وحسبك بقدامة بن جعفر واضعاً للمعنى الاصطلاحي للنقد، وبالصولي موضعاً لصفات النقد وصفات النقاد.

أما قدامة بن جعفر (-٣٣٧هـ) فقد قال: ((ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر، وتخليص جيده من رديئه كتاباً. وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام العام للشعر والنثر، وليس هو بأحدهما أولى منه بالآخر، وعلم الوزن والقوافي، وإن خصاً الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي.))<sup>١</sup> فالنقد في تخليص جيد الشعر من رديئه، وأما علوم اللغة (الغريب مثلاً) وعلوم النحو، وأغراض المعاني الشعرية فهي من العلوم المشتركة بين الكلام والشعر، وليست هي مادة النقد التي تحدد جهته؛ لأنها بدئية في الكلام بل طرق التعبير هي التي تدل على جودة الصنعة فيها أو رداءتها.

وليس علم الوزن وعلم القافية معياراً يجب تعلمه بل يجب إدراكه بالحس، وفيه يستوي من له أذن في الشعر ومن له علم، والعلماء الذين تحدثوا عن ضرورة تعلم علمي الوزن والقافية إنما كانوا يسعون إلى تهذيب طباع الشعراء الذين قصرت بهم سليقتهم<sup>٢</sup> عن إدراك الوزن سماعاً.

اكتملت الرؤية إلى النقد والنقاد عند أبي بكر محمد بن يحيى الصولي إذ يقول: ((نقد الشعر وترتيب الكلام ووضعه مواضعه وحسن الأخذ والاستعارة ونفي المستكره والجاسي صنعة برأسها. ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتقدت قرائحهم، وتنبهت فطنهم، وراضوا الكلام، ورووا، وميزوا))<sup>٣</sup>

كلام الصولي هنا منصرف إلى تكوين النص النقدي وبنائه، وفيه تتضح صفات النقد التي تركت مياسمها على النص النقدي، كلامه جديد في نقدنا القديم، ومتقدم على التغريب وأهله، وفي النص خطوات وأحول للنص النقدي التي تكشف عن نعوت النقد، كما يكشف الجزء الثاني من النص عن نعوت النقاد الذين يستحقون تسمية الناقد.

مما قاله الصولي تجد صفات النقد في النص النقدي، وصفات النقاد في تكوينهم طبعاً واكتساباً، فكانت صفات النقد فيما يأتي، يليها صفات النقاد، وهي صفات أدركها الصولي من قراءة النصوص النقدية المتعددة مسموعة أو مقروءة، وكذلك صفات النقاد التمسها في شخصياتهم كما التمسها في مراسهم النقدي. أما النقد فقد قال فيه:

<sup>١</sup> - نقد الشعر: ٦١

<sup>٢</sup> - انظر: عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طيطبا (-٣٢٢هـ) تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض- دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م: ١٠

<sup>٣</sup> الواء العاطفة أفادت المصاحبة بمعنى (النقد وترتيب الكلام متصاحبان) ويكون خبر المبتدأ معها محذوف وجوباً تقديره (نقد الشعر وترتيب الكلام مقترنان)

<sup>٤</sup> - المصون في الأدب، لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري (-٣٨٢هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: الرياض-دار الرفاعي، والقاهرة-مكتبة الخانجي، ط ٢، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م: ٥

## ① ترتيب الكلام:

استخدام الواو العاطفة في قوله (وترتيب الكلام) ليفيد بذلك عطف الجزء الذي هو ترتيب الكلام على لفظ كل الذي هو نقد الشعر. فنقد الشعر إبداع على إبداع كما عرفه بعض المعاصرين، والناقد يجعل من النصّ المدروس (القصيدة مثلاً) قاعدةً للنقد الذي سيبنيه، وبذلك يكون النقد بناءً على بناء آخر هو النصّ الإبداعي.

ولا شك أن الأدب جزء من العمل النقدي، إلا أن العمل النقدي أدب آخر يُبنى على الأدب يبحث عن تقنيات البناء والمزايا التي يحدثها اختيار المبدع في بنائه، والأدب القديم خصوصاً يحمل لغةً أدبية لا علمية، وهي اللغة ذاتها التي كانت لغة النقد والأدب معاً في تلك الأزمنة، وأدبية اللغة لا تنفي علمية النقد في بعض جوانبه البنائية في النص النقدي. ومفهوم نقد الشعر لدى الصوّلي مؤلف من ترتيب الكلام في النصّ النقدي، وهو ما يتبع ترتيب النصّ الأدبي ذاته في علاقة تُبنى بينهما من الجهة التي يفتح فيها النص الأدبي للناقد، فيتحرك في بنائه على نحوها.

وترتيب الكلام في النصّ الإبداعي النقدي متوقّف على اهتمامات الناقد بينما يتوقّف نصّ المبدع على التفاعل بينه وبين الحياة، ونصه ينشأ من محصلة هذا التفاعل. وبناء النصّ النقدي يقوم على ترتيب الكلام المرتبط بترتيب الأفكار في رأس الناقد، وترتيب اهتماماته واختياره للنصّ المدروس، وترتيبه في النص الشعر مبني وفق تعلق النفس والعقل وإبراز الأهم أولاً قبل المهم.

فلو اختار الناقد-مثلاً-قصيدة غزلية يكون بذلك محاولاً أن يستخرج من الناقد نفسه ظلالاً لتجربته مع محبوبته؛ ليقس تجربة الشاعر بتلك التجربة التي عاشها الناقد ومحبوبته؛ ليدخل فضاء المعاناة في طور التمثل والانفعال بالنص ويسقط بنقده تجربة الشاعر ومحبوبته على تجربته مراعيًا الفروق والمسافة بين التجربتين وقوة الحضور وضعفه لأسباب الاختلاف بين الشخصيات في أيامها وأماكنها وأحوالها.

وبذلك يكون ترتيب الكلام في النصّ النقدي يرجع إلى اهتمامات الناقد العقلية والنفسية في حين يعود ترتيب الكلام في النصّ الإبداعي إلى اهتمام المبدع وتجربته في الحياة ومدى انفعاله بها عاطفة وعقلاً.

② وضع الكلام مواضعه اللائقة به: أي وضعه حيث ينبغي أن يوضع اقتضاء للمقام والحال التي يحياها الناقد في علاقته بالنص.

③ حسن الأخذ: حسن الأخذ في بناء الكلام، واختيار الأشياء المناسبة للموضوع من مادة النص الأدبي أو العمل الإبداعي؛ ففي قصيدة زهير بن أبي سلمى كان مطلع القصيدة<sup>١</sup> [من الطويل]

أَمِنْ أَوْفَى دَمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ بِحُومَانَةٍ الدَّرَاجِ فَالْمَتَلِّمِ

<sup>١</sup> - شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، القاهرة-الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٤هـ-١٩٦٤م: ٤

مطلعاً بارعاً، لأنّه أراد الإصلاح بين القبيلتين، فبدأ بإصلاح ما بينه وبين أمّ أوفى لأنّ سلام الأسرة مقدمة لبناء سلام المجتمع، وفي المطلع إشارة إلى غرض القصيدة فكان من باب براعة الاستهلال. وحسن الأخذ بأن يكون مطلع المقالة النّقدية ملتصقاً بالتكوين والإيجاز<sup>١</sup>، وموضوع المقالة تابعاً لمنهج معالجة هذه المقالة.

وحسن أخذ الموضوع بقربه من سطح الحياة التي يحياها الشاعر في علاقته بزوجه أمّ أوفى، وحديث العلاقة بين قبيلتي عبس وذبيان، ودقوا بينهم عطر منشم. فعندما يهتمّ المتلقي للموضوع سيحاسب الناقد أو المؤلّف على طريقة معالجته لهذا الموضوع وفق مسلّمات القول والأسس التي يحددها الموضوع نفسه؛ ليخرج القول بعنوانه وتفصيله ونتائجه كما اقتضاها الموضوع أساساً. فالدراسة النّقدية تعتمد حسن الأخذ التي تسهم في تحقيق أغراض القول الشعري، وتؤكد موضوعه ومقاصد الدراسة وتبينها ثمّ تبيان النتيجة في نهاية المطاف.

④ الاستعارة من النّصّ المدروس أو نصوص المتقدمين: تلك الاستعارة من العارية المستردة-وليست من الاستعارة البلاغية-بما يؤيد الأفكار التي يبديها الناقد أو يوضحها، ويوافق المنهج الذي وضعه ومقاصد دراسة النص. فهو يستعير من النص الإبداعي أو من أقوال الطائفتين حول النص قبله، توكيداً لفكرة يراها، أو إيضاح مبهم، وما يؤخذ من النّصّ الأدبيّ أو النقدي يأتي خدمةً للموضوع النّقديّ ومطابقةً للمنهج وإثباتاً للنتائج التي يسعى إليها.

⑤ نفي المستكره: نفي المستكره من الكلام والمعاني التي تعافها النّفس وتكرهها.

⑥ ونفي الجاسي: من اللفظ كاللفظ البدويّ بالنسبة لرجل حضريّ لفظٌ جاسٍ ثقيلٌ على لسانه وسمعه والوحشيّ من الكلام مقبول من الوحشيّ<sup>٢</sup> من النّاس، والإنسي من الكلام يليق بأهل الحضر. فالناقد ينفي من بنية كلامه المستكره في معناه والجاسي في لفظه، وقدم المعنى على اللفظ؛ لأنّ العلماء يقدّمون المعاني على الألفاظ إذا كان الكلام قائماً على حال المتكلم؛ فالكلام قبل ظهوره على اللسان يكون معاني تسكن في الأذهان، ثمّ يتحوّل إلى ساحة الشّعور والوعي، ثمّ ينتزل إلى اللسان؛ ليظهر شعراً أو كلاماً منثوراً نثراً أدبياً. كل ما تقدم من صفات النقد مشتق من تجارب النقاد يسمى صنعة فأخبر الصولي أن النقد صنعة برأسها؛ أي علّم له قوانين وضوابط وطرق تكتسب، وأخرى تكتسب من غير إغفال الاستعداد الموضح في صفات النقاد.

شروط تكوين الناقد: هناك شروط يجب تحقيقها في الناقد الذي يبدع النقد، وهي ستة شروط أيضاً يوضحها التسلسل الآتي المشتق من كلام الصولي نفسه:

① صحة الطباع: صحّة طبائعهم تظهر بترتيب الكلام. فالشّريط الأوّل للناقد أن يكون مطبوعاً على النّقد موهوباً له، وختم بخاتم الناقد؛ لأنّ النّقد موهبة واستعداد فطريّ، تظهر علاماته بآراء الناقد وفطنته. والطباع كالأبدان توصف بالصّحّة والعلة؛ فمن ران على طبعه

<sup>١</sup> الإيجاز في لغة المتقدّمين والتكثيف في لغة العصر.

<sup>٢</sup> البعيد من النّاس فكأنّه يعيش مع الوحوش

علّة عارضة لمرضٍ أو غيره فإنَّ الطِّبَاع لا تطاوعه في النَّقْد في علته كما كانت تنطلق به في صحتها.. وصحة الطبع في خلوه من العلل والأمراض (النفسية والجسدية والثقافية والمعرفية.... الخ) التي تعوق حركة النَّقْد والطَّبْع الذي في شخصية النّاقِد. وصحة الطباع أيضاً مما يجعل الكلام يأتي مرتّباً لا تكلف فيه. كما أنَّ الطباع النّقديّة تتفاوت بين ناقدٍ وآخر وناقد وغيره وفق الطاقة والثقافة بالدربة والقراءة.

**② اتّقاد القرائح:** اتّقاد القريحة يجعل القريحة ناراً تخبو في علتها وتتقد في صحتها، وقد تكون دون ذلك أو فوقه، وتتجلى قوة القرائح في وضع الكلام مواضعه اللازمة له كي يصل به إلى الغرض من خلال المناقشة والمعالجة لتحقيق الهدف. في جمعه لكلمة (قريحة على قرائح \_ طبيعة على طبائع) إشارة إلى تفاوتها فمنها ما يعلو ومنها ما يكون دون ذلك، ولا تظهر درجتها إلا في وضع الكلام مواضعه التي يستمدّها من نار القريحة.

وتتجلى اتقاد القرائح في سرعة الاستجابة النّقديّة لتأثير العمل الإبداعي في الناقد، والإبطاء يومئ إلى بلادة القريحة... والقرائح متفاوتة في نيرانها. وهذه الصّفات تصحُّ أيضاً أن تكون صفات شعراء الطبع، وهي من الصّفات المشتركة بين الناقد والشاعر، ومع ذلك يختلف كلّ منهما فيما يقول؛ فالشاعر يقول شعراً والنّاقِد يقول نقداً.

**③ تنبّه الفطن:** جعل الفطن كالإنسان الغافل أو النائم، تتنبه بعد سهو أو نوم، وتنبّهت فطنهم لحسن الأخذ فيما يناسب الدراسة وقوّتها ومتانتها وإقناعها، وتنبّهت للعلل الخفية في النص، أو الأعماق التي تفتقر إلى غوّاصٍ يستخرج منها لآلئ النص وجمالياته، وفي حسن استعارة مواقف الآخرين ممن وردوا منابع النص أو فضاءه، وحسن تخير ألفاظه لمعانيه، فتقوم بذلك مبانيه.

**④ ترويض الكلام:** شبه الكلام بالأفراس الجامحة كالأمهّار التي تحتاج إلى تدريب لتتقبّل الركوب عليها. فالترريض هو التدريب والتطويع للاستخدام والاستعمال. فهم مرّنوا الكلام على الاستجابة للنّقْد باستعاراتهم وحسن أخذهم، والتجارب في الكتابة النّقديّة كلّما ازدادت ازداد معها طواعية الكلام له.

**⑤ رواية الكلام:** رروا كلام العرب، وعرفوا ألفاظهم الحضريّة والبدوية، ودلّهم ذلك على المعاني والألفاظ المستكرهة والوحشية والحضريّة، ورووا كلام النقاد، فكان النقاد الأوائل يستعيرون من ألفاظ الأدباء صوراً وإشاراتٍ دالة، وفي أطوار أخرى صاروا يستعيرون من أقوال النقاد السابقين أيضاً.

**⑥ تمييز الكلام:** ميّزوا جيّد النُصوص الفنيّة من رديئها، وجيّد الشعر والرواية من رديئها في معالجتها وأهدافها وفنّ أدائها. فكلام الصّوليّ أشار إلى صفات النَّقْد والنّاقِد وكيفية الترابط بينهما، ولم يشر إلى وظائف النَّقْد ممّا يجعل النَّقْد-في كلامه- هو الغاية.

## وظائف النَّقْد:

وظائف النَّقْد تتلخص في قول أحدهم: ((تقويم العمل الأدبي من النّاحية الفنيّة وبيان قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيريّة والشعورية، وتعيين مكانه في خطّ سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التّراث الأدبيّ في لغته، وفي العالم الأدبي كلّ، وقياس مدى تأثره بالمحيط

وتأثيره فيه، ثم تصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية والخارجية التي اشتركت في تكوينه كذلك))<sup>١</sup>

ينظر الناقد إلى وظائف النقد من خلال العمل الأدبي، وهي وظائف ومهمّات موصولة بالنص الأدبي الذي ينقده:

### ① تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية:

أصل التقويم لما كان معوجاً. فالناقد يقوم اعوجاج النص، ويجعله مستقيماً باستخدامه قواعد فنية ومعيارية، وقواعد أدبية لفن الشعر-مثلاً-وتناول هذه القواعد يكون بالممارسة الأدبية. وهو يبحث عن مفهوم الشعر وفنيته في موسيقاه وصوره الفنية ومشاهده الجمالية، وفي طرق التعبير عن المعاني التي يعبر بها عن الحياة (تشبيه-استعارة-مجاز-كناية... الخ) والتعبير بالصورة الوصفية والمشهد المتحرك من الصور المتحركة يشير إلى الجهة الفنية في النص.

ووظيفة الناقد أن يعرف قواعد الصور الفنية المعيارية العالية بحيث يكون الشاعر بانحرافه عنها أو دنوّه منها محاسباً باعوجاج كلامه؛ وقد يكون انحرافه هذا محموداً، فيكون تجديداً، وقد يكون متداولاً موجوداً، فيحتاج إلى تقويم بالاقتراح.

النقد بالاقتراح (التقويم) هو المحاسبة على طبيعة الأداء.

### ② بيان قيمته الموضوعية:

أي الحكم بغير العاطفة والهوى والمذهب الأدبي والاحتكام إلى نظرية نقدية تكون ميزاناً تعرض الأعمال على كفته لمعرفة أنقالها من جهات تقييمها وتأثيرها.

فلا يجوز أن يحكم شاعرٌ لشاعرٍ آخر؛ لأنّه سيحكم لمذهبه الأدبي، والناقد بحاجة إلى نظرية نقدية تجعل المعيار في الحكم واحداً، ثم تأتي بعدها النظرية التداولية لها (تداول معاييرها النقدية)

وقد سئل الإمام عليّ -كرم الله وجهه- عن أشعر الشعراء فقال: لو أنّ الشعراء المتقدّمين ضمهم زمانٌ واحدٌ، ونُصبت لهم رايةٌ واحدةٌ<sup>٢</sup> فجاؤوا إليها معاً<sup>٣</sup>، وجمعهم مذهبٌ في القول واحدٌ لحكمنا أيهم أشعر، فإن كان لا بُدَّ فأشعرهم الذي لم يقل لرغبةٍ<sup>٤</sup> ولا رهبةٍ<sup>٥</sup>؛ فأشعرهم امرؤ القيس، فقد كان ملكاً لا يخاف أحداً، ولا يطلب العطاء من أحدٍ، وهذا تعريض بزهير، وكان يمدح هرم بن سنان رغبة في عطائه، وتعريضاً بالنابعة فقد كان يقول الشعر رهبة من النعمان في قضية المتجردة... وكان أحسنهم بادرة في الإبداع، وأجودهم نادرة.

١ - النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، القاهرة-دار الشروق، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م: ٧

٢ غرض شعري واحد

٣ مكان واحد

٤ رغبة في العطاء مثل زهير بن أبي سلمى

٥ خوف مثل النابعة الذبياني

فكانت قاعدة الموازنة مكسورة من جهة وحدة الزمن الإبداعي بين الشعراء، ومكان الإبداع مختلف، وفنونهم الشعرية مختلفة، ومذاهبهم الإبداعية في القول مختلفة، فكان لابد من العدول إلى قياس الشعر بدوافع القول عند الشعراء، وذكر منها الرغبة ودافعها الرجاء بالمال أو الوصال في الغزل، وذكر الرهبة في الاعتذار ورقة العتاب، ثم ترك ذلك لينظر في طبيعة الإبداع في حسن المبادرة إلى أمر جديد، يراه الشعراء حسناً، والنقاد كذلك، وجودة النادرة التي قلّت عند الشعراء، فأعادها الشاعر في شعره بلون جديد، وثوب جديد، يوافق طبيعته الإبداعية.

### ③ بيان قيمه التعبيرية والشعورية:

بيان قيمه التعبيرية الجمالية في الكلام والعبارات واللغة التي لها قيمة وتعبر عن النفس والعقل.

بيان قيمه الشعورية النفسية (الانفعال) ويستخدم الناقد القيم الشعورية بمعنى القيم الوجدانية الانفعالية؛ فلو أننا -مثلاً- بقصيدة لـ توماس هاردي يتحدث فيها عن المرأة الحصادة<sup>١</sup>؛ نجد الشاعر يثير في الوجدان الذكريات التي تنفعل بانفعاله، وعليه تكون القيم الشعورية هي البحث عن الانفعال في نفس المبدع والنص والناقد. ويحدث الانفعال بناءً على قوة النص الذي يبني قوياً بناءً على انفعال مبدعه الذي يلتقي بالمتلقي في قوة النص وانفعاله ووجدانه. وقد يتأثر المتلقي أكثر من تأثر المبدع بالنص وذلك إذا امتلك المبدع اللغة والقيم الشعرية، وهي حال نادرة أن يكون المتلقي أعلم بلغة المبدع من المبدع نفسه.

④ تعيين مكانة العمل الأدبي في خط سير الأدب القومي: يُقاس إبداعه بإبداع غيره من أهل اللغة والأدب الذي كتب به إبداعه، ثم يُعرف مكان الأديب في أدبه القومي (تحديده في مسار المبدع نفسه) فشعر عنتر بن شداد العبسي لا يماثل معلقته في القوة والارتفاع والسمو. والخلق الفني لا يأتي كله معاً بل يكون ذلك حسب اختلاف الزمان والمناسبة والحال والمقام، وكل ذلك يؤثر في بنية المكون الإبداعي الذي يبده المبدع. والبحث عن الأدب وقيمه في خط سير الأدب يأتي من التجديد الذي يقبله أهل الاختصاص والقدرة على الإثارة.

⑤ مدى تأثر هذا الأدب بمحيطه: لأن المبدع يفعل ويتفاعل في محيطه، يتأثر ويؤثر، وينقاد ويقود فيه.

⑥ إظهار السمات الشخصية للعمل الإبداعي: فالعبارة قادرة على كشف شخصية الكاتب للناقد، فإن عباراته أثر له، مركبة من نفسه وذهنه وعقله لتجعل النص يحمل سمة مؤلفه. والأديب يحمل بصمة شخصية ينبغي ألا تحاكي فيكون متفرداً في طريقته التعبيرية.

⑦ الكشف عن العوامل النفسية والخارجية التي شاركت في تكوين المبدع وجعلته يبدع النص: أي ما يسمّى بمناسبة قول القصيدة ورؤيته وتربيته وميأسه حضارة قومه.

<sup>١</sup> يصف امرأة تحصد في البرية، فيصفها، ويصف الطيور، وتغريد الحسون، بما يعبر عن الحياة الحقيقة لبنات القرى والحصاد وأغنيات الحصاد التي يُغنى.

مما تقدم تبين مفهوم النص الأدبي وأركانه، والنقد الأدبي ومقوماته، وصفات الكتابة النقدية وصفات النقاد، ووظائف النقد من سلوك النقاد، مما يفتح لدراسة ظاهرة استوقفت النقاد القدامى، وهي مسألة قوة شعر حسان بن ثابت -رضي الله-في الجاهلية، ولينه في الإسلام.



## لين الشعر

نود دراسة مفهوم لين الشعر، وأطوار الدلالة بدراسة نصوص قيلت بعد حسان بن ثابت، وغرض البحث بيانها فيما يختص بحسان، وما قاله الأصمعي فيه.

هل كان الشعر صلباً فلان؟ هذا سؤال يخفي تشبيهاً للشعر (وهو قول موزون مقفى ذو معنى) بالأجسام الصلبة، ألم يقل مالك بن الأخطل التغلبي: ((جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر. فَقَالَ الأخطل: فجرير أشعرهما))<sup>١</sup> فالفرزدق ينحت في الصخر؛ لأن قول الشعر يصعب عليه، وجرير يغرف من بحر؛ لأن قول الشعر يسهل عليه، فحضر اللين عند جرير بحضور الماء، وحضرت صلابة الشعر بالصخر عند الفرزدق لصعوبة قول الشعر عليه، وأكد الفرزدق هذه المسألة بقوله: ((أنا أشعر تميم (عند تميم) وربما أتت علي ساعة، ونزع ضرر أسهل علي من قول بيت))<sup>٢</sup> فدل أن الكلام في الصلابة متجه إلى صعوبة إبداع الشعر على الفرزدق، وليونة قول الشعر على جرير كليونة الماء.

وجاء لين الشعر في وصف شاعر أموي العصر، وهو ((عمار بن عمرو بن عبد الأكبر يلقب ذا كبار همداني... وكان لَيْنَ الشعر ماجناً خَمِيراً مُعَاقِراً للشراب، وقد حُدَّ فيه مرات، وكان يقول شعراً ظريفاً يُضْحَكُ من أكثره شَدِيدَ التهافتِ جَمَّ السُّخْفِ، وله أشياء صالحة نذكر أجودها))<sup>٣</sup>

فجعل لين الشعر من تهافته (تساقطه) لأنه مضحك لظرفه، وسخيف الموضوعات مما يتصل بذكر العورات في شعره، وكأنه جعله قليل التركيز في شعره؛ لأنه كان معاقراً للخمرة، فكانت تلك العوامل سبباً في لين شعره عند أبي الفرج. وقال أبو الفرج في ماني الموسوس (-٢٤٥هـ): ((هو رجل من أهل مصر يكنى أبا الحسن، واسمه محمد بن القاسم شاعرٌ لَيْنُ الشِّعر رَقِيقُهُ لم يَقُلْ شَيْئاً إلا في العَزَلِ))<sup>٤</sup> فجعل رقة شعره للغزل، وقد تفرد به دون الفنون، وهو من الفنون التي تناسبها الرقة واللين، لكنه ساق الكلام للذم؛ لأن الغزل لا يمنع من صلابة الشعر، ولا من توثبه بحماسة في فنه لا تقل عن حماسة الفرسان في شعر الحرب، ولكل فن لغته الفنية.

مما تقدم تبين أن اللين بمعنى السهولة وتقابلها الصعوبة في الإبداع مما قيل في جرير والفرزدق، وقدرة كل منهما على إبداع الشعر، وأتى معنى اللين مقروناً بالشعر من طريقة الشاعر في شعره كالهمداني، ومن وحدة الفن الشعري الغزل وطبيعته، فكان اللين مناسباً في الخطاب طبيعة المرأة، وطبيعة الفن الشعري. فكيف كان الأمر عند حسان بن ثابت؟

**لين الشعر عند حسان بن ثابت:**

<sup>١</sup> - طبقات فحول الشعراء: ٤٥١ / ٢

<sup>٢</sup> - الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (-٢٧٦هـ) بتحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة-دار

الحديث، ١٤٢٣هـ: ٨١ / ١

<sup>٣</sup> - الأغاني: ٢٢٠ / ٢٤

<sup>٤</sup> - الأغاني: ١٨١ / ٢٣

للشعر مادة لغوية تُسجّت بتجربة الشاعر الشعورية للتفاعل بينه وبين الحياة، وقد استشعر العرب صلابة الشعر وقوته في فحولته، ولينه ورقته في غزله ورثائه، ووُصِف الشعر بالعلّة والصحة تشبيهاً له بالإنسان مبدعه، فأخذ الشعر من الإنسان تجربته وبعضاً من صفاته، فقد قال الأصمعي: ((حسان بن ثابت أحد فحول الشعراء، فقال له أبو حاتم: تأتي له أشعار لينة. فقال الأصمعي: تنسب إليه أشياء لا تصح عنه. وروى ابن أخي الأصمعي عن عمه قال: الشعر نكد يقوى في الشر ويسهل، فإذا دخل في الخير ضعف ولان، هذا حسان فحل من فحول الشعراء في الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره.

وقال مرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر. وقيل لحسان: لان شعرك أو هرم شعرك في الإسلام يا أبا الحسام. فقال للقاتل: يا ابن أخي، إن الإسلام يحجز عن الكذب، أو يمنع من الكذب، وإن الشعر يزينه الكذب، يعنى إن شأن التجويد في الشعر الإفراط في لوصف والتزيين بغير الحق، وذلك كله كذب.))<sup>١</sup> في هذه الرواية صرف الأصمعي قول أبي حاتم السجستاني: له أشعار لينة، إلى الأشعار المنسوبة إلى حسان، وليست له، فبرز التفاوت بين شعره الصحيح والمنحول عليه. فكان هذا تفسيراً لمعنى لين الشعر عند حسان محمولاً على دفع الشبهة.

وفي النص نفسه إقرار باختلاف شعر حسان في الجاهلية عن شعره في الإسلام، لتصور أنه في الجاهلية كان شعره فحلاً كأشعار الفحول فصار ليناً رقيقاً. فجعل الأثر الحضاري عاملاً فاعلاً في فحولة الشعر (صلابته) في الجاهلية ولينه (رقته) في الإسلام، مما يدعو إلى التماس أثر الإسلام في زيادة تمدن حسان بالرسالة الجديدة.

وأردف الخبر بسؤال حسان عن أسباب لين شعره في الإسلام، فأجابه: إن الإسلام يحجز أصحابه عن الكذب، والشعر يزينه الكذب، وهو يحجز عن الغلو في الصفات، وهو من زينة الكلام، ويحجز عن المبالغة في معاني الأوصاف، ويدعو إلى الاعتدال.

والحق أن شعر حسان في الإسلام قسمان: الأول في مهاجمة المشركين ومناقضة شعراء الوافدين، والثاني: في مدح الرسول -صلى الله وسلم عليه وعلى آله وصحبه وعلينا معهم- ومراثي لآل البيت، فقد كانت أشعاره في القسم الأول جاهلية الميسم الحضاري في وقت إسلام حسان، وأثر الإسلام فيها قليل، للرد على الجاهليين بطرائقهم، ولما سمع مشركو مكة شعره قالوا: ((لما بلغ أهل مكة شعر حسان، ولم يكونوا علموا أنه قوله جعلوا يقولون: لقد قال أبو بكر الشعر بعدنا))<sup>٢</sup>

فهو شعر عالم بأنساب قريش ومثالبها، فكان شديد الوقع عليهم. وشعره الثاني تأتي مناقشته في سياق مناقشة الخبر الآتي: ((طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لآن؛ ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مرثي الرسول صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر -رضوان الله عليهما- لان شعره. وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار

١ - الاستيعاب في معرفة الأصحاب، لأبي عمر يوسف بن عبد الله النمري القرطبي (٤٦٣هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، بيروت-دار الجبل، ط١، ١٣١٢هـ-١٩٩٢م: ٣٤٦/١  
٢ - الأغاني: ١٤٠/٤

والرَّحْل والهَجاء والمديح والتَّشبيب بالنِّساء وصفة الحُمر والخيل والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان.))<sup>١</sup> الشَّعر قد يكون في الشَّرِّ أو الخير، لكنَّ الأصمعيَّ يراه يضعف إذا ولج باب الخير، فلين الشَّعر عنده كناية عن رفته، ويجب أن يُفهم بمعنى التحضُّر؛ لأنَّ اللُّغة المدنيَّة توصف بالرِّقة واللِّين، ولغة البوادي توصف بالقوة والصلابة، فكأن اللغة تستمد طبيعتها من بيئتها الحضارية.

والإسلام هدَّب اللُّغة، وارتقى بالشَّعر فخبأ نور اللغة الخشنة والمثالب والسبِّ والشتم والافتخار، وخفتت أصواتها؛ لأنَّ القرآن بعد مجيئه أثَّر في النَّفوس، فانعكس تأثيره على الشَّعر الذي هو مرآة لهذه النَّفوس.

كما أصلح الإسلام ما بين القلوب، وألَّف ما بين الأوس والخزرج في غيبة اليهود الذين كانوا يوقعون بينهما العداوة والبغضاء. كما أنَّ الرِّقة متَّصلة بالقلب، فالحياة المدنيَّة المتحضِّرة تجعل قلب ساكنها أرقَّ من قلب ساكن البادية الذي اعتاد الحياة الخشنة. (ألا ترى أنَّ حسان بن ثابت كان علا في الجاهليَّة والإسلام)

[وقوله: الإسلام أراد بداية الإسلام، فحسان عندما كان يهاجي شعراء المشركين في مكَّة مستعيناً بما علَّمه إياه أبو بكر الصِّديق -رضي الله عنه- من أنساب القوم وأيامهم، حتَّى قال المشركون (لقد قال أبو بكر الشَّعر بعدنا) كان شعره عالياً غير رقيق كشعره في الجاهليَّة.

وخص اللين بشعره في فن الرثاء: (من مراثي الرسول-صلَّى الله عليه وسلم-وحمزة وجعفر -رضوان الله عليهم- لان شعره) أي إنَّ شعر حسان بعد رثائه للنبيِّ -عليه السلام- وعمه حمزة وابن عمه جعفر رضوان الله عليهما لان، ورقت كلماته. ويمكننا أن نقول في ذلك: إنَّ حسان مهما يمدح الرُّسول وآل<sup>٢</sup> بيته يبقَ ثناؤه ومديحه دون المقام العالي لهم، ودون وصف القرآن له، فإن اتكأ على نصوص القرآن والحديث كان شرحاً لهما أو فهماً لما سبق فاتني بنظم لمعان معروفة مشهورة.

وإنَّ كلامه فيهم مهما يعلُّ فهو دونهم، لذا فإنَّ شعره لان وضعف؛ لأنَّه لم يعد يصعد في الصِّفة إلى أعلاها، إذ إنَّ لغته تعجز عن وصف المقامات العالية للنبي وآل بيته من الأقارب والصحب الكرام.

ثمَّ إنَّ أشعار المراثي<sup>٣</sup> صادقة رقيقة فيها الحنان والتفجُّع والتوجُّع، واختيار الأصمعيَّ له ليبين لنا أنَّ رقة شعر حسان كانت بعد أن تمكَّن الإسلام من قلبه بعد وفاته عليه الصلاة والسلام، فلم يعد يشبه شعره الجاهليَّ أو شعره في بداية إسلامه عندما كان يهاجي شعراء المشركين، فظن أن قوة الشعر قادمة من بوابة الشر، وأنَّ لينة ورقته نابعة من بوابة الخير، والتمس الأسباب في فن الرثاء، واختفاء الأبواب الأخرى التي بها كان الشعر يقوى.

<sup>١</sup> - الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(٣٨٤هـ) القاهرة-دار الفكر العربي، ١٣٨٥هـ-١٩٦٥م: ٧٩

<sup>٢</sup> - كلمة (آل) إذا أطلقت أريد ضمت الصحابة جميعهم وآل البيت جزء من الصحابة، أمَّا إذا فصل ذلك بذكر الصحابة بعد آل البيت فقد افترقا.

<sup>٣</sup> - سئل أعرابيُّ جاء إلى الميرة يجول في الأسواق: (ما بال أشعار مراثيكم أجود أشعاركم؟) فقال: لأننا نقولها وقلوبنا تحترق.

(وطريق الشعر هي طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنَّابغة) [وهؤلاء من شعراء البوادي (كندة، ومزينة، وذيان) وحياتهم اقتضت فحولة اللغة وقوتها من خشونة العيش].

[أراد بقوله: (وطريق الشعر) شعر الفحول؛ فجعل الشعر اسماً وحذف صفة هذا الشعر (الفحولة) ودلَّ عليه أنَّ القسوة سبقت طريق الفحول؛ مثل امرئ القيس، وزهير والنَّابغة. ولم يذكر الأعشى؛ لأنه خالط العجم (الفرس) فتلمت فصاحته، وفسد طبعه بما أدخل من كلام القوم في شعره. ثم وصف علامات شعر الفحول من موضوعاتها، وليس من صفات الشعر، ذلك أنها مشتركة بين الشعراء الفحول وغيرهم، وإنما خص الشعراء المذكورين الذين ماز شعرهم بصفة الفحل، وهم من شعراء الطبقة الأولى عند ابن سلام الجمحي. وطريق الفحول هو طريق الحياة التي يعيشون فيها زماناً ومكاناً وإنساناً وأحوالاً، فوصفوا: (الديار): البادية، والديار التي حطمتها الرياح باختلاف جهاتها من جنوب وشمال.]

(الرحل): [ما يوضع على الإبل (الحداجة) ومنه قول طرفة (كأن حدوج المالكية غدوة) والحدوج جمع حداجة؛ ليركب عليها النسوة، والمنازل والرحل غير متواجدة في المدينة، وإن وُجدت فلن تكون كالبوادي. والرحل للارتحال من ديرة إلى أخرى، وهذا ليس من شأن المدن المقيمة دوماً.] (الهجاء): [وقد حُرِّم السِّباب في الإسلام. وهو من صفات الجاهلي البدوي، وهو السفه أي العدوان باللسان، وهو يوجب الكذب والافتراء (كذبٌ عليها والهجاء كذوبٌ) أي من موجبات فن الهجاء الكذب والسفه على الناس.] (المديح): [نُهي عنه في الإسلام فقال المقداد بن الأسود -رضي الله عنه-: "أَمَرْنَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنْ نَحْثِي وَجُوهَ الْمَدَّاحِينَ الثَّرَابَ" ([1])]

التشبيب: والمراد به هنا الغزل؛ وقد منعه عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- لما فيه من إثارة الضغائن بين من يريد المرأة وأهلها الذين يغارون عليها، ولم يمنعه الرسول صلى الله عليه وسلم بدلالة قول كعب بن زهير<sup>٢</sup> في حضرته [من البسيط]:

بانت سعادٌ فقلبي اليوم متبول متيمٍ إثرها لم يُفدَ مكبول

فالإسلام يسعى إلى الصِّدق في التعبير عن تجربة النَّفس، ويجعل الصِّدق دليل الطبع أو الفطرة، ويكره تكلف التجربة أو ادعائها من رصيد ضعيف أو غير قائم أصلاً. صفة (الحُمُر): يريد الحمر الوحشية (الخير): قد يكون الخير سبباً لقوة الشعر، وقد يكون سبباً لقوته أو ضعفه فليس الخير سبباً للين الشعر، ولا الشر سبباً لصلابته، وإنما ذاك متعلق بقدرة الشاعر واستعداداته لهذه الجهة أو تلك.

١ - جامع الترمذي، للإمام الحافظ أبي عيسى محمد بن عيسى بن سودة بن موسى الترمذي (٢٠٠-٢٧٦هـ) دمشق-دار الفحاء، والرياض-دار السلام، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م: ٥٤٦، ح: ٢٣٩٣

٢ - شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، مطبعة دار الكتب الوطنية والقومية بالقاهرة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م: ٦

**الافتخار:** وقد كرهه الإسلام، فقال عليه الصلاة والسلام ((إِنَّ اللَّهَ -عَزَّ وَجَلَّ- قَدْ أَذْهَبَ عَنْكُمْ عُبْيَةَ الْجَاهِلِيَّةِ وَفَخَّرَهَا بِالْأَبَاءِ، مُؤْمِنٌ تَقِيٌّ، وَفَاجِرٌ شَقِيٌّ، النَّاسُ بَنُو آدَمَ وَآدَمُ مِنْ تَرَابٍ، لِيَنْتَهِيَنَّ أَقْوَامٌ فَخْرَهُمْ بِرِجَالٍ إِنَّمَا هُمْ فَحَمٌ مِنْ فَحَمِ جَهَنَّمَ))<sup>١</sup>

وقد كان قبل الإسلام عماداً للحياة والشعر. (فإذا أدخلته في باب الخير لان) أي أن الشعراء الفحول لو استمروا في الحياة ودخلوا في الإسلام وشهدوا مراثي الرسول وحمزة وجعفر، لالنت قلوبهم ورقّت أشعارهم.

فالأصمعي انطلق من ربط قوة الشعر وغازاته وكثرته بالحروب والشرور والبدواة، وجعل رفته ولبنه مربوطاً بوجد المدنية والإسلام... فاستقر رأيه هذا قروناً طوالاً حتى جاء ابن خلدون برأي آخر يجعل الشعر الإسلامي، وفيه شعر حسان أعلى بلاغة من أشعار الجاهلية كلها بحجة يقيمها.

### ابن خلدون وفكرة الأصمعي:

لم ترقُ هذا الفكرة لو اردها ابن خلدون، وذهب مذهباً آخر، فاحتوى بكلام القرآن المعجز ببلاغته، وكلام الرسول المفصح ببيانه، ونظر في أثر كل منهما في بلاغة الشعراء الإسلاميين ابتداء بحسان بن ثابت -رضي الله عنه-:

((ويظهر لك من هذا الفصل، وما تقرر فيه سرُّ آخر، وهو إعطاء السبب في أن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقةً في البلاغة وأدواقيها، من كلام الجاهلية في منشورهم ومنظومهم، فإننا نجد شعر حسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والحطيئة وجريير والفرزدق ونصيب وغيلان ذي الرمة والأحوص وبشار، ثم كلام السلف من العرب في الدولة الأموية وصدرًا من الدولة العباسية، في خطبهم وترسلهم ومحاوراتهم للملوك، أرفع طبقة في البلاغة من شعر النابغة وعنترة وابن كلثوم وزهير وعنقة بن عبدة وطرفة بن العبد. والطبع السليم والدّوق الصحيح، شاهدان بذلك للنّاقذ البصير بالبلاغة. والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام، سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثلتهما، لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبيها نفوسهم فنهضت طباعهم وارتقت ملكاتهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها...))<sup>٢</sup>

لا شك في أن القرآن، وهو كتاب دعوة، وكلام الرسول وهو مفتاح لإيضاح مقولات الكلام من القرآن أنهما من الينابيع العذبة التي استمد حسان وغيره من الشعراء الإسلاميين رحيقاً من رحيق البلاغة، وكلاهما بليغ، وبينهما تفاوت، فليس كلام الرسول بسوية كلام

<sup>١</sup> - خنزوانة الجاهلية وكبرها.

<sup>٢</sup> - مسند الإمام أحمد بن حنبل، لأبي عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (٢٤١هـ) الرياض-بيت الأفكار الدولية، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م: ٦٤١، ج: ٨٧٢١

<sup>٣</sup> - العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، لأبي زيد، ولي الدين، عبد الرحمن بن محمد الإشبيلي التونسي الشهير بابن خلدون (٧٣٢-٨٠٨هـ) اعتنى به أبو صهيبي الكرمي، الرياض-بيت الأفكار الدولية، [د.ت]: ٣١٤

القرآن في البلاغة وعلوها ودنوها. ولم يرد الأصمعي الكلام في بلاغة الشعر بل أراد الصلابة والرقّة في الشعر والقوة والضعف من جهة البناء الشعري والتأثير النفسي.

والاحتجاج بوضوح الشعر الإسلامي على بلاغته لا يطول فكرة الأصمعي عن صلابة الشعر ولينه... لأن كلامه صواب في شكله، وهو المفترض أن يكون لو أن القرآن قد خل في حياة العرب عميقاً، لكن الواقع أن القبلية وطوابع الجاهلية ظلت سائدة، والكلام في الحياة غير الكلام في الشعر، والعموم لا يلغي الخصوص، فهما جهتان مختلفتان من الشعر... ولا تضاد، ولا حجة تكسر حجة الأصمعي في قوله.

القضية التي بنى عليها كلامه أن كلام العرب في الإسلام قبل العصر العباسي في شعرهم ونثرهم أعلى من كلام العرب في الجاهلية؛ وفسر السبب بأن العرب بعد الإسلام سمعوا القرآن الذي أعجز أهل الجاهلية، وسمعوا الحديث النبوي<sup>١</sup>، ثم تحدّث عن حسن الديباجة وصفاء الكلام ورصف المباني، وهو كلامٌ ذوقيٌّ يعود إلى البلاغة. والحق أن أشعار الجاهلية هي القاموس اللغوي لبلاغة القرآن، وأمّا رقتّه وحلاوته فمن مخاطبته للنفس الإنسانية وتسّله إلى أعماق أعماقها.

وعليه فكلام الأصمعي في هذا الموقف أقرب إلى العلم من كلام ابن خلدون الذي يقرب إلى العاطفة. مما تقدم يمكن القول: إن ابن خلدون نظر في بلاغة الشعر، وادعى تأثره بالقرآن المعجز، وأهل الجاهلية لم يعرفوا القرآن، وهو في المغرب العربي بعيداً من جزيرة العرب وفصاحة أهلها، فأعطى أشعار المولدين والمحدثين وادعى أنهم من العرب، وهم منهم ثقافة ولغة، وليسوا منهم حياة وممارسة وسليقة، والكلام في فصاحة اللغة ولينها بلين الأوضاع المستجدة مختلف عن صلابة الشعر ورقته في بنيته، مما يؤكد مذهب الأصمعي للجهة التي قصدها، وصحة مذهب ابن خلدون للجهة التي أرادها، وهما جهتان مختلفتان.

مثال للين شعر حسان قول حسان بن ثابت<sup>٢</sup> (رضي الله عنه) في رثاء الرسول (صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه وعلينا معهم):

١ أَلَيْتُ حَلْفَةً بَرٍّ غَيْرِ ذِي دَخَلٍ مَنِي أَلِيَّةَ بَرٍّ غَيْرِ إِفْنَادٍ

٢ بِاللّهِ مَا حَمَلْتُ أَنْثَى وَلَا وَضَعْتُ مِثْلَ النَّبِيِّ رَسُولِ الرَّحْمَةِ الْهَادِي

٣ وَلَا مَشَى فَوْقَ ظَهْرِ الْأَرْضِ مِنْ أَحَدٍ أَوْفَى بِذِمَّةِ جَارٍ أَوْ بِمِيعَادٍ

٤ مَنْ الَّذِي كَانَ نُورًا يَسْتَضَاءُ بِهِ مُبَارَكُ الْأَمْرِ ذَا حَزْمٍ وَإِرْشَادٍ

٥ مُصَدِّقًا لِلنَّبِيِّينَ الْأَلَى سَلَفُوا وَأَبْدَلَ النَّاسَ لِلْمَعْرُوفِ لِلْجَادِي

٦ خَيْرَ الْبَرِيَّةِ إِنِّي كُنْتُ فِي نَهْرٍ جَارٍ فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ الْمَفْرَدِ الصَّادِي

<sup>١</sup> كلام ابن خلدون عن إعجاز القرآن الكريم للعرب الجاهليين صحيح، بينما كلامه عن إعجاز الحديث النبوي فذلك غير صحيح؛ والسبب في ذلك أن الوضعّاعين قد وضعوا أحاديث عن النبي ومشت على ألسنة النَّاس، لذا فإنَّ الأصمعي لا يحتج بالحديث لأنّه أيضاً قد يروى بالمعنى، ولأنَّ أهل مكة خالطوا الفرس والروم في رحلاتهم إلى الشام واليمن، والحديث يحمل لغة راويه.

<sup>٢</sup> - ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د. سيد حنفي حسنين، القاهرة-دار المعارف، [د.ت]: ٢٠٧

٧ أمسى نساوك عَطَلَنَ البيوتَ فما يَضْرِبْنَ فَوْقَ عُرَى سِتْرِ بأوتادٍ

٨ مثلُ الرّواهبِ يلبسْنَ المسوحَ وقدَ أيقنَ بالبؤسِ بعدَ النّعمةِ البادي

دع عنك موازنة هذه الأبيات بقصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول الكريم، لأنها في فن المديح لا الرثاء، ولو التقى الفنان في الثناء على الإنسان حياً وميتاً، وعمق التجربة عند كعب بن زهير وأفق الرغبة بالنجاة من العقاب في تجربته يكشف عن مرارتها والتهاب حرارتها، ولن تجد شيئاً من ذلك في أبيات حسان، وهو الذي صحب مجالس الرسول، ورد على شعراء الوفود فأفحمهم، وفند ادعاءهم، وأذهلهم، فكانت وفاته بوابة للحديث عن ذكرياته وأيامه، وهي كفيلة بالارتقاء بالتجربة لإعادتها مشفوعة بالحسرة، وحديث الموت لفتح آفاق جديدة في شعر حسان مما يؤكد انتحال الشعر عليه كما قال الأصمعي، والقصيدة من رواية أبي عمرو الشيباني، وجاءت أبياتها دون شعر حسان وآيات لينها في اتكائها على آيات من القرآن، وذلك قوله: (مُصَدِّقًا لِلنَّبِيِّينَ الْأَلْيَ سَلَفُوا) بناءً على قوله تعالى: {نَزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابُ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ (٣) مِنْ قَبْلُ هُدًى لِلنَّاسِ وَأَنزَلَ الْفُرْقَانَ... (٤)} واتكأ على أشعار سابقه منها قوله:

مَنْ الَّذِي كَانَ نَوْرًا يَسْتَضَاءُ بِهِ مُبَارَكُ الْأَمْرِ ذَا حَزْمٍ وَإِرْشَادٍ؟

اتكأ في قوله: (كان نوراً يستضاء به) على قول كعب بن زهير<sup>٢</sup>:

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يَسْتَضَاءُ بِهِ مَهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ

فبيته مشتق من بيت كعب، فالرسول نور يستضاء به، والرسول سيف من سيوف الله عند كعب تجلى عند حسان بالمباركة الربانية، وبالحزم والإرشاد، فأعاد فهمه لشعر كعب، وأين منه صلابة بيت كعب ومتانته. هذا مثال واحد للاتكاء، وهو من ظواهر الضعف.

وضَعُفُ ارتباط قافيتها ببيتها في أغلب أبياتها، ومثال ذلك: في البيت، وقد آلى على نفسه حلقة برّ بارٍ بقسمه ثم ختم البيت بقوله: (أَلَيْتُ حَلَقَةً بَرٍّ غَيْرِ ذِي دَحَلٍ/مَنِ أَلِيَّةَ بَرٍّ غَيْرِ إِفْنَادٍ) فقوله: إِفْنَادٍ أي تكذيب، فالإِفْنَادُ منفي من دون كلمة (غير) لأن (حلقة برّ) تؤكد الصدق، ولا حاجة لقوله: (غير إِفْنَادٍ) لتمام المعنى قبلها بقوله: (ألية بر) وأحوجته القافية، ولم يوجبها المعنى.

وفي البيت الثاني: (مِثْلُ النَّبِيِّ رَسُولِ الرَّحْمَةِ الْهَادِي) أقسم بالله إن النساء ما حملت ولا وضعت مثله، والأنبياء كلهم بشر والرسول كذلك، وأمرنا ألا نفرق بينهم لقوله تعالى: {أَمَّنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (٢٨٥)} ففي ثنائيه غلو ظاهر، وفوق ذلك أن الهادي في القافية متضمنة في نبوته ورسالته، اجتلبها لحاجة القافية، والمعنى قد تم قبلها.

وفي البيت الثالث قال: (أَوْفَى بِذِمَّةِ جَارٍ أَوْ بِمِيعَادٍ) ففي الناس أوفياء مثله، والوفاء بذمة الجار وحمايته شائع عند العرب، والوفاء بالوعد معهود عند كثير من العرب، فمن باب أولى أن يكون لديه وهو رسول رب العالمين، فلا يحتاج إلى هذا التقسيم الذي قيد العام (أوفى) بحال الجار والموعد، وحماية الجار تحتاج إلى قوة مادية، والوفاء بالوعد تحتاج إلى قوة إرادته. وبهاتين الجهتين كفاية للدلالة على لين البناء الشعري معنى ومبنى.

١ - سورة آل عمران: ٣، ٤

٢ - شرح ديوان كعب بن زهير: ٢٣

٣ - سورة البقرة: ٢٨٥

وقلة توهج القصيدة بنار الحسرة، وتصوير أسف نسائه على ما فاتهن من النعم كأنهن نساء ملك ذهب عنه ملكه لا نبي تعظمه أمته مدى الأيام، وتعظم بيته وأهله وأزواجه منهم، وتشبيهن بالراهبات، وهن المتزوجات، في إشارة إلى تحريمهن بأية أنهن أمهات المؤمنين، والتلويح بمعاني الشهوة والجنس في مقام الرثاء لا يليق بالمقام ولا يحسن.

مما تقدم نجد أن القصيدة نحلت لحسان، ولا أظنها من شعره، وهذه محاولة لإثبات وهن القصيدة أو لينها، وهي من المراثي المنسوبة إلى حسان.



## منهج القصيدة رؤية وتطبيق:

لابد لي من تبيان حقّ لأستاذي العلامة أ. د. شكري فيصل-رحمه الله- في هذه المحاضرة في خطوطها العامة، والثناء على عمله في كتابه تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ودعوة الطلاب لمصاحبتة هناك والتماس قدرته العالية على تذوق الشعر القديم، وهو ابن دمشق الحاضرة التاريخية في المنطقة العربية، وهو حق لا تمحوه الأيام بتقادم العهد على أن لي اجتهاداً في تفاصيل التحليل ليس للشيخ، تركها لفطنة من يأتي بعده، كالتعليق على نسبة النص لابن قتيبة كما سيأتي في تحليل النص بعد إثباته، والتفسير الاقتصادي للمقدمة الطللية، وتفاصيل مكونات الطلل، وطرق النسب، بزيادة التركيز فيها، ومن ثم إثبات قصيدة النابغة، وقد حللها أستاذنا ونحن في السنة الثالثة ١٩٧٧م بجامعة دمشق كما حلل نصوصاً كثيرة لبشار بن برد وأبي العتاهية وغيرهم، فقد كانت محاضرات الشيخ في الأدب العباسي مباركة بغناها، وسعة وقت المحاضرة لقراءة القصيدة، وتتبع أجزائها في محاضرتين أو ثلاثٍ، وتعقبها في وقت وجيز باقتداره على الرحيل الذهني بنا إلى خيمة النابغة بعكاظ والجلوس مستمعين للنابغة وهو يناقش الشعراء كالأعشى وحسان والخنساء وسواهم.

في مناخ أسطوري يحركه ساحر البيان د. شكري فيصل ذات الشمال وذات اليمين، ونحن في ركاب بيانه سائرون إلى عقول المتقدمين، وأماكن إبداعهم وأحوالهم.

## منهج القصيدة عند ابن قتيبة:

الحق أن ابن قتيبة لا يبدي رأياً بل يرويه، يدلك على ذلك قوله: ((سمعتُ بعض أهل الأدب<sup>١</sup> يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والديمن والآثار، فبكي، وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرّفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين، إذ كانت نازلة العمّد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر<sup>٢</sup>؛ لانتقالهم من ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثمّ وصل ذلك بالنّسيب فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصّبابة، والشّوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع؛ لأنّ النّسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد محبة الغزل وإلف النّساء، فليس يكاد يخلو أحدٌ من أن يكون متعلّقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهم حلالٍ أو حرامٍ، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع إليه، عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النّصب، والسّهر، وسرى اللّيل، وحرّ الهجير، وإمضاء الرّاحلة، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء وضمّامة التّأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ بالمديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل، فالشّاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشّعر، ولم يُطل فيمِلّ السامعين، ولم يقطع من النفوس ظمّاً إلى المزيد<sup>٣</sup>) فالنص غني في دلالاته، وكثير في إشاراته، وتحليله يدل على بعض مراد مؤلفه.

## التعليق على النص:

<sup>١</sup> وفي رواية بعض أهل العلم بالشّعر

<sup>٢</sup> أهل المدن

<sup>٣</sup> - الشعر والشعراء، لعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة-دار المعارف، ط٢، ١٣٧٧هـ-١٩٥٨م: ١/ ٧٤

أولاً: أسند الخبر إلى مجهول، يعني أن ابن قتيبة لا يراه صواباً، ولا يراه منطبقاً على قصيدة المديح ولا سواها؛ لأن السكوت عن الراوي في علم الحديث يعني أن الخبر ضعيف لقول علماء الرواية: ((وحاصلها أنه لا يقبل رواية المجهول))<sup>١</sup>؛ لأن المنهج لو ثبتت قواعده في قصيدة واحدة فقط لا يعد ثابتاً.

وابن قتيبة من أنصار مذهب الطبع عند الشعراء، والتعبير المطبوع لا تقيده الأغراض، ولا تضبطه قواعد ثابتة تحدد للشاعر مسار القصيدة، بل ينطلق فيها على سجيته ينطلق من حيث يشاء، وينتهي بها إلى مراده.

### ثانياً: الأدب:

هو الشعر والنثر، وأهل الأدب هم العلماء به وبأوزانه وقوافيه وبنياته ومعانيه وصوره وأظلمته، وفي بعض نسخ مخطوط الشعراء: (سمعت بعض أهل العلم بالشعر) ومنهم الدارس والناقد.

لم يذكر أحداً من هؤلاء العلماء الذين سمع عنهم؛ والمقصود منهم يجله عن الغلط، فأسند الخبر إلى مجهول؛ إشارة منه إلى ضعف القضية عنده، وأنه لا تكاد تكون هناك قصيدة واحدة تطبق عليها كاملة، وإنما في القصائد العربية مختلفة الابتداء؛ فهناك قصائد تبدأ بالنسيب مباشرة دون الوقوف على الأطلال كما في قصيدة المثقّب العبدى<sup>٢</sup> [من الوافر]:

أفاطمُ قبلَ بينك مَعِينِي      ومنعكِ ما سألتُ كأنَّ تبيني

وضياع بعض الشعر أفقدنا صوراً أخرى لنهج القصيدة.

### ثالثاً مقصد القصيد:

لا يعرف للشعر العربي أول أو بداية معلومة، فكان مكتملاً من ظهور العرب على مسرح التاريخ كما أشار بروكلمان<sup>٣</sup>، وادعت كل قبيلة لشاعر منها أنه أول من قصد القصائد: ((فادّعت اليمانية لامرئ القيس. وبنو أسد لعبيد بن الأبرص. وتغلب لمهلل، وبكر لعمر بن قميئة والمرقش الأكبر، وإياد لأبي دواد. قال وزعم بعضهم أن الأفوه الأودي أقدم من هؤلاء، وأنه أول من قصد القصيد. قال: وهؤلاء نفر المدعى لهم التقدّم في الشعر متقاربون، لعل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمائة سنة أو نحوها))<sup>٤</sup>، ومن ذلك قول الأصمعي: ((أول من يروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مهلهل ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم ثم ضمرة رجل من بني كنانة والأضبط بن قريع. قال: وكان بين هؤلاء وبين الإسلام أربع مائة سنة وكان امرؤ القيس بعد هؤلاء بكثير))<sup>٥</sup>

١ - علم الجرح والتعديل، عبد المنعم السيد نجم، المدينة المنورة-الجامعة الإسلامية، السنة الثانية عشرة، العدد الأول، محرم صفر ربيع أول، ١٤٠٠هـ: ٦٣

٢ - ديوان شعر المثقّب العبدى، عني بتحقيقه: حسن كامل الصيرفي، القاهرة-معهد المخطوطات العربية، ١٣٩١هـ-١٩٧١م: ١٣٦

٣ - انظر: تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. عبد الحليم النجار، القاهرة-دار المعارف، ط٤، ١٩٧٧م: ١/ ٤٤

٤ - شرح شواهد المغني، عبد الرحمن السيوطي، علق حواشيه: أحمد ظافر كوجان، دون مكان، لجنة التراث العربي، ١٣٨٦هـ-١٩٦٦م: ٢٣/ ١

٥ - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للعلامة عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفل إبراهيم، القاهرة-مكتبة دار التراث، [د.ت]: ٢/ ٤٧٧

فذكر النص عينة من الشعراء الذين تنازعوا رتبة أول من قصّد القصيد، وذكر الأصمعي أن بين مهلهل والإسلام أربعمئة سنة، وهو قليل قياساً بعمر الشعر العربي.

ويقال مهلهل: ((هو عدئ بن ربيعة، أخو كليب وائل الذي هاجت بمقتله حرب بكر وتغلب. وسمي مهلهلاً؛ لأنه هلهل الشعر، أي: أرقه. وكان فيه خنث. ويقال: إنه أول من قصّد القصائد، وفيه يقول الفرزدق [من الكامل]:

ومهلهل الشعراء ذاك الأول، وهو خال امرئ القيس. وجد عمرو بن كلثوم، أبو أمه ليلي))<sup>١</sup>

وفي قوله هذا إشارة إلى تاريخ رقة الشعر أو تخنثه برقة هي للنساء وليست للرجال، تعود إلى مهلهل بن ربيعة، وأطال القصيد، ولم يكن قبل ذلك كذلك، وعبارته موهمة أن القصيدة بنيت على هذا النهج ابتداءً لكن لعل من سمعه ابن قتيبة كان يعرف قصائد كثيرة مما ضاع من شعر العرب بنيت على النهج المذكور.

#### العنصر الأول: الوقوف على الأطلال:

بين أن الشاعر في المقدمة الطلّية يذكر عناصر (الديار، الدّمن، الآثار، وهي عناصر المكان وأحواله) وحال الشاعر البكاء؛ لأنها تذكره بالمحوبة. فالوقوف على الأطلال موضوع لتذكّر المحبوبة ورحيلها بأهلها، وبقاء الشاعر في هذا المكان أو عودته إليه بعد زمنٍ من هجره، فيفتقد المحبوبة والأغنام والجماعة فخاطب ربه (المكان) إنّما ابتداءً القصيدة بالمكان؛ لأنه وعاء التجربة التي عاشها فيه، وهو قرينة من قرائن التذكّر وإلهاب المشاعر، وإشعال التفكير بذكر الديار: المنازل التي كانوا يقطنونها، فيسألها، وكأنّها أدري بأهلها منه.

الدّمن: بحر الغنم والماعز والإبل مما بقي في الديار المهجورة؛ فيكون ذلك سبباً لاستحضارها واستحضار المحبوبة التي كانت ترعاها، وتشرف عليها، وبذكر الدمن بلاغة إيجاز لذكر كل ما له بحر عند العرب، وهو يعبر بذلك عن واقعه الاجتماعي حقيقةً.

والآثار: الأثر المقصود هنا مواقع أقدام المحبوبة؛ وفي هذا استحضار لشخصها من أثرها، بقوة التخيّل.

فبكى: في شعره؛ لأنّ الذكريات والتحسر على ما فات حضرت إليه بملاقة المكان، ومراقبة الصور وازدحامها، وهي تتفكّر إليه من تلك الأزمان لتدخل في الشّعْر بما يبعث على البكاء لما فيه من قوّة المشاعر.

استوقف الرفيق: ليشركه همّه، إشارة لما يشبه قول امرئ القيس<sup>٢</sup> [من الطويل]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

فوقف واستوقف صحبه، وبكى من قوة الذكرى، ودعا أصحابه ليشركوه قوة العبرة، وعندهم (كل شيء قرض ودين حتى دموع العين) ليجعل تلك الأماكن مناسبة لذكر أهلها الظاعنين: جعل المكان<sup>٣</sup> وسيلةً وقرينةً لتذكّر الذين ارتحلوا عنه، والأصل في الطّعيّة المرأة التي تركب في

١ - الشعر والشعراء: ٢٨٨ / ١

٢ - ديوان امرئ القيس: ٨

٣ وكذلك الزّمان قد يكون سبباً للتذكّر

الهودج؛ وهي كناية عن الرّحيل عن أماكن إقامتهم. وأغلب ما يكون الرّحيل بغزوٍ أو بمحلٍ. وإذا تذكرّ الضّاعنين فإنما يتذكّر المحبوبة التي مشّت معهم.

إذ كان نازلة العمد: أي البدو، ذكر العمد وأراد بيوت الشّعْر وهو تعبيرٌ بجزء عن كلّ، ونازلة المدر هم أهل القرى والمدن.

♦ في الحلو والطّعن، لانتقالهم من ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث: أي في إقامتهم ورحيلهم على خلاف ما عليه أهل المدن والقرى الذين لهم مواقع ثابتة لا يرحلون عنها، كالبدو الذين يطلبون الماء والكلأ لمواشيهم، ويهرعون إلى أماكن نزول الأمطار

### العنصر الثاني النسيب:

جعل للنسيب علامات هي: شدة الوجد: شدة الشوق للمحوبة، كلما غابت عن ناظره. وألم الفرق: التوجّع من بعدها، وفرط الصباية يعد ثمرة من ثمرات ما يجده من شدة الاشتياق إليها، وبه يظهر توجعه أيضاً؛ فاجتمع العاملان السابقان فزادت صبوته إليها. وغرض النسيب إمالة القلوب نحوه، وصرف الوجوه إليه، واستدعاء إصغاء الأسماع إلى قوله وشكواه وتوجعه. إنّ غرض النسيب استمالة قلوب الحاضرين الذين يسمعون القصيدة، وصرف الوجوه إلى الشاعر دون سواه إذا أنشد.

وبذلك يربط القلوب من الدّاخل (الأفئدة)، وصرف الوجوه نحو قوله الشعري بانتباه عقولهم لما يريد، واستدعى الأسماع إليه لجمال الأداء؛ فيشدّ الإنسان من قلبه وعينه وأذنه ويستوثق من المستمع فيقوده حيث يشاء. لأنّ النسيب قريب من النفوس، لائتّ بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد يخلو أحدٌ من أن يكون متعلّقاً منه بسبب، وضارباً فيه سهمٍ حلالٍ أو حرامٍ: أي الغزل لاصقٌ بالقلوب لا ينفكُ منها، والنّاس فيه فريقان: فريقٌ له سهمٌ بالحلال. وفريقٌ له سهمٌ بالحرام.

فلا يخلو إنسان (إلا العاجز) من الميل إلى المرأة، وذلك من فطرة الإنسان وغريزته التي أودعها الله فيه، والإناث في ذلك كالرجال، ولكنّه اقتصر حديثه على الذكور؛ احتراماً للنساء، وليجعل المرأة في منأى من الكلام عن الغزل إلّا في غيبتها. فالناس منجذبون للغزل بطباعهم وفطرة الله لهم.

### العنصر الثالث إيجاب الحقوق:

في المقدمتين إعداد للجمهور لتتعلق عواطفه بالأطلال والرحيل وأسبابه والحنين في جمهور يعيش تلك التجارب، فترسم التجارب مرات: مرة في خبراتهم الحسية، وأخرى في أذهانهم وثالثة في موسيقى أشعارهم، فتتنادى في النفس تلك التجارب لتلتفت نحو تفرق الأحبة، فيرتبط الحنين إلى الأوطان بالحنين إلى الإنسان، فيطلب المحبوب نفساً، ويقصد الممدوح حساً، وتبدأ الرحلة في الشعر إلى الممدوح وإظهار التعب وطول الطريق واحتمال الصعاب، ونحول النياق في الطريق من طوله وتوالي المسير فيه، وتسمى إيجاب الحقوق يعني إيجاب حقّ العطاء على الممدوح. وهذا القسم يسمّيه الباحثون المعاصرون: الرحلة إلى الممدوح، وهنا أدعو الطلبة لمعاودة النظر في كتاب الرحلة لأستاذنا وأخينا أ. د. وهب رومية، وعناصره:

#### ① الرّحيل.

#### ② وصف الهجير والمعاناة من الحرّ.

### ③ السَّرعَة في الوصول والخروج إلى الممدوح.

فرحل في شعره: عبارة فنيّة راقية تعني أنّ عالم الشِّعر نظيرٌ وموازٍ لعالم الواقع، فالعوالم الممزوجة في الشِّعر توازي العوالم الممزوجة على أرض الواقع، وليس من الضروريّ أن يكون الشاعر قد رحل من مكانٍ إلى مكانٍ بعيدٍ، فالعبرة فقط في رحيله إلى الممدوح أينما كان في شعره، والمعاناة شعورية أكثر منها محسّة. أوجب على الممدوح الحقوق: من خلال الرّحيل إليه على البعير، ووصف المعاناة في الطّريق من الحرّ والطّول والسهر وطول السهر وتعب الراحلة، وغير ذلك. وأهل البوادي يقولون: من أتى إليك كَبُرَ حقه عليك، ولو كان جاراً قريباً، فكيف وقد وفد من بعيد؟! فحقه أولى وأوجب من الجار القريب.

**القسم الرَّابِع المديح:** يحاول الشاعر في المديح أن يظهر المناقب التي عرف بها الممدوح، فإن كانت قليلة كثرها، وإن لم تكن شهيرة أظهرها للناس ليراها القاصي والداني، وإن لم تكن فيه ألصقها به ليكون عند ظنه به فيباشرها، وإن كان مساوياً غيره في الفضائل جعله متفوّقاً على أقرانه في الكرم والشّجاعة، فيذكر الصِّفات الإيجابية فيه أو يقوم بالصّاق صفاتٍ إيجابية به على أمل أن يتحوّل إليها.

### العناصر الأربعة التي تتألّف منها القصيدة المدحية:

① الوقوف على الأطلال

② النّسيب

③ إيجاب الحقوق

④ المديح

العنصر الأخير الاعتدال بين هذه الأقسام من غير إسراف ولا مساواة بينها في توزيعها على أقسام القصيدة، بل إعطاء كل قسم منها ما يوجبه المقام والحال من المقال.

## تطبيق منهج القصيدة المدحية على قصيدة النابغة الذبياني<sup>١</sup> [من البسيط]:

تقع هذه القصيدة في تسع وأربعين بيتاً سنتناول منها أقسامها الأساسية، ومفاصلها في التخلص من مقطع إلى مقطع، ونعلق عليها، ونشرح غريبها في الحواشي:

### دار مية والزمان والأحوال:

- ١ يا دار مية بالعلياء فالسند<sup>٢</sup> أقوت وطال عليها سالف الأبد
- ٢ وقفت فيها أصيلاً<sup>٣</sup> أسألتها عيت جواباً وما بالربع من أحد
- ٣ إلا الأوراري<sup>٤</sup> لايأ ما أبيئها<sup>٥</sup> والنوي كالحوض بالملومة الجلد
- ٤ ردت عليه أقاصيه ولبدته ضرب الوليدة بالمسحاة<sup>٦</sup> في التأد
- ٥ خلّت سبيل<sup>٧</sup> أتى<sup>٨</sup> كان يحبسهُ ورفعته إلى السجفين فالنصد
- ٦ أمست خلاء<sup>٩</sup> وأمسى أهلها احتملوا أخنى<sup>١٠</sup> عليها الذي أخنى على لبد

### الناقة والرحيل:

- ٧ فعدي عما ترى إذ لا ارتجاع له وانم القتود<sup>٨</sup> على غيرانة أجد
- ٨ مقذوفة<sup>٩</sup> بدخيس النحض بازلها له صريف<sup>١٠</sup> صريف القعو بالمسد

### الناقة والثور الوحشي:

- ٩ كأن رخلي وقد زال النهار بنا يوم الجليل على مستأنس<sup>١١</sup> وجد
- ١٠ من وحش وجرة<sup>١٢</sup> موشي<sup>١٣</sup> أكارعهُ طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد

١ - ديوان النابغة الذبياني: ١٤

٢ - السند بلد معروف، والسند جانب الجبل، والعلياء: المرتفع، أقوت: خلت من السكان والنبات، السالف: الماضي، والأبد: الدهر.

٣ - أصيلاً: مع الغروب أو عشاء، الربع منزل القوم في الربيع، وتطلق على ساكنيه.

٤ - الأوراري: محابس الخيل ومرابطها، والنوي: حاجز من تراب حول الخباء فلا يخله السيل، والمظلومة التي لا يأتيها المطر طويلاً، اللأي: البطء، والمشقة، والجلد: الصلبة، لبدته: سگنه بشدة،

٥ - والوليدة: الأمة الشابة، والتأد: المكان الندي. السجفان: ستران رقيقان في مقدم البيت، والنصد إلى جواره يجعلون أمتعتهم مرتبة فيه.

٦ - الأتي: السيل يأتي من بلد إلى آخر، والأتي: مجرى الماء، خلّت سبيل أتى: أي كنسته،

٧ - أمست خلاء: أي من أهلها، أخنى عليها أي جار عليها الدهر أو أفسد حياة أهلها، لبد: آخر طيور لقمان، وهو النسر السابع من نسوره، وعاش أربعمائة عام.

٨ - انم القتود: أرفعها، القتود: عيدان الرّحل، والعيان تشبه الجمل في قوته ونشاطه، والأجد: موثقة الخلق،

٩ - مقذوفة: لعظم خلقها، وتراكم لحمها.. والدخيس: الكثير المتداخل

١٠ - صريف الفحول: من النشاط، وصريف الإناث من الفحول،

١١ - الاستئناس: طلب الإنس، وهو الاستئذان (حتى تستأنسوا وتسلموا) الجليل: شجر: وهو الثمام، وأراد بذلك ناقته التي صارت كالثور الوحشي في اضطرابها، زال النهار بنا أي علينا، أو عنّا. واختلاف المعنى.

١٢ - وجرة: ((معجم البلدان ٣٦٢/٥)) وقال الأصمعي: وجرة بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة نحو أربعين ميلاً، ليس فيها منزل فهي مرب للوحش)) موشي أكارعه: ملونة بألوان خفيفة، الفرد: أي من غير غمد، الصيقل: المصقول.

١١ سَرَتْ<sup>١</sup> عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ

الصياد وكلابه:

١٢ فارتاع من صوت كلابٍ فبات له طوعُ الشّوامتِ<sup>٢</sup> من خوفٍ ومن صردٍ

١٣ فبَنَّهُنَّ عَلَيْهِ واستَمَرَ بِهِ صُمُعُ الْكُعُوبِ<sup>٣</sup> بريئاتٍ من الحرْدِ

١٤ وكان ضُمرانُ منه حيثُ يُوزَعُهُ<sup>٤</sup> طَعَنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ

١٥ شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمَدْرَى<sup>٥</sup> فَأَنْفَذَهَا طَعَنَ الْمُبْيِطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضْدِ

١٦ كَأَنَّهُ خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفَّوْدُ شَرْبِ<sup>٦</sup> نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ

١٧ فَظَلَّ يَعْجَمُ<sup>٧</sup> أَعْلَى الرُّوقِ مُنْقَبِضاً فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقِ غَيْرِ ذِي أَوْدِ

١٨ لَمَّا رَأَى وَاشْتَقَّ<sup>٨</sup> إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ

١٩ قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعاً وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدْ

الناقة والممدوح:

٢٠ فَنَتَلَّكَ تَبْلَغْنِي النِّعْمَانَ إِنَّ لَهُ فَضْلاً عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعْدِ

٢١ وَلَا أَرَى فَاعِلاً فِي النَّاسِ يَشْبِهُهُ وَلَا أَحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ

٢٢ إِلَّا سَلِيمَانَ إِذْ قَالَ الْإِلَهُ لَهُ قُمْ فِي الْبَرِيَةِ فَاحْدِثْهَا<sup>٩</sup> عَنِ الْفَنْدِ

٢٣ وَخَيَّسَ الْجِنَّ! إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّقَّاحِ وَالْعَمَدِ

٢٤ فَمَنْ أَطَاعَكَ فَانْفَعُهُ بِطَاعَتِهِ كَمَا أَطَاعَكَ وَادْلَلَهُ عَلَى الرَّشْدِ

٢٥ وَمَنْ عَصَاكَ فَعَاقِبْهُ مُعَاقِبَةً تَنْهَى الظُّلُومَ وَلَا تَقْعُدْ عَلَى ضَمَدٍ<sup>١٠</sup>

٢٦ إِلَّا لِمِثْلِكَ أَوْ مَنْ أَنْتَ سَابِقُهُ سَبَقَ الْجَوَادِ إِذَا اسْتَوْلَى عَلَى الْأَمْدِ

١ - السارية: سحابة تسري ليلاً

٢ - طوع الشوامت: طوع قوائمها، والصرد: البرد.

٣ - بنهن: فرقهن، صمع الكعوب: مكتنزة الكعوب وقيل: الصمع: الضوامر، والكعوب جمع كعب: وهي المفصل من العظام، بريئات من الحرْد: والحرْد استرخاء يصيب يد البعير.

٤ - ضمران: اسم أحد الكلاب، يوزعه يغريه، المعارك: المقاتل، النجد: الشجاع، وعند المحجر ذي الفارس الشجاع، والمحجر من العين ما دار حولها، والمحجر الملجأ.

٥ - المدري: قرن الثور، والفريضة من الكتف إلى الخصرة، المبيطر: المداوي، والعضد داء يصيب

٦ - المفتاد: مكان الاختباز والطبخ، والسفود: حديد يشك في اللحم، ويوضع على النار

٧ - يعجم: يمزج، الروق: القرن، والحالك: شديد السواد، والصدق: الصليب، والأود: العوج،

٨ - واشق: اسم الكلب، وإقعاص: موت سريع، والعقل: إعطاء الدية، والقود نفس بنفس وجرح بجرح.

٩ - فاحدها عن الفند: امنعها من الكذب

١٠ - على ضمد: على هياج وغضب

٢٧ أعطى لفارهة<sup>١</sup> حُلُو توابِعتها من المَواهب لا تُعطى على نَكْد  
 ٢٨ الواهبُ المائَة المعكأ زَيْنها<sup>٢</sup> سعدانُ توضَح في أوبارها اللَّبْد  
 ٢٩ والأدم قد خيست<sup>٣</sup> فتلاً مرافقها مشدودةً برحالِ الحيرة الجُدِ  
 ٣٠ والراكضات<sup>٤</sup> ذبولَ الرِيطِ فانقها برُدُّ الهواجر كالغزلانِ بالجرِدِ  
 ٣١ والخيلَ تَمزَعُ<sup>٥</sup> غرباً في أعنتها كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البرِدِ  
**النعمان وحكم زرقاء اليمامة:**

٣٢ احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرتُ إلى حمامٍ شراعٍ<sup>٦</sup> واردِ الثمدِ  
 ٣٣ يحفه جانباً نيقٍ وتتبعه مثلَ الزجاجة لم تكحل من الرمِدِ  
 ٣٤ قالت ألا لَيْتَما هذا الحَمامُ لنا إلى حمامتنا ونصفه فقَدِ<sup>٧</sup>  
 ٣٥ فحسبوه فألفوه كما حسبتُ تسعاً وتسعين لم تنقُص ولم تزدِ  
 ٣٦ فكملتُ مائةً فيها حمامتها وأسرتُ حسبةً في ذلك العددِ

#### الاعتذار والدعاء والرجاء:

٣٧ فلا لعمرُ الذي مسحتُ كعبته وما هريقَ على الأنصابِ من جَسَدِ  
 ٣٨ والمؤمن العائذاتِ الطيرَ تمسحها ركبأنُ مكة بين الغيلِ والسعدِ<sup>٨</sup>  
 ٣٩ ما إن أتيتُ بشيءٍ أنت تَكَرُّهُ إذاً فلا رفعتُ سَوطي إليَّ يدي  
 ٤٠ إلا مقالة أقوامٍ شقيتُ بها كانتُ مَقالَتُهُمْ قَرعاً على الكبدِ<sup>٩</sup>  
 ٤١ إذا فعاقبني ربي معاقبةً قرتُ بها عينُ من يأتبك بالفندِ  
 ٤٢ أنبئتُ أن أبا قابوس<sup>١٠</sup> أو عدني ولا قرارَ على زأرٍ من الأسدِ  
 ٤٣ مهلاً<sup>١١</sup> فداءً لك الأقوامُ كُلُّهُم وما أثمرُ من مالٍ ومن ولدِ

١ - أعطى لفارهة: لفينة فارهة أي فتية،

٢ - المعكأ: الغلاظ السَمان، السعداء: شوك تأكله الإبل

٣ - الأدم: البيض، خيست: حبست،

٤ - الراكضات: الجواري، وفنقها طيب عيشها، والجرِد: موضع لا نبات فيه

٥ - تمزَعُ: تثبُّ أو تمر مرّاً سريعاً، والشؤبوب: السحاب العظيم قليل العرض،

٦ - الثمد بقاي الماء في الغدير أو البئر، شراع واردات على شريعة الماء.

٧ - قد من كذا أي حسبي يكفيني

٨ - الغيل والسعد: أجمتان كانتا بين مكة ومنى.

٩ - قرعاً على الكبد: أي اشتد علي أمرها،

١٠ - أبو قابوس: هو النعمان بن المنذر، وزأر الأسد: صوته ووعيده،

١١ - مهلاً: تثبت في أمري ولا تعجل علي

٤٤ لا تقذفني<sup>١</sup> بركن لا كفاء له وإن تأتفك الأعداء بالرفد

### الممدوح والفرات:

٤٥ فما الفرات إذا هبَّ الرياحُ له ترمي أواذيه<sup>٢</sup> العبرين بالزبد

٤٦ يمدّه كلُّ وادٍ مُترعٍ لجبٍ<sup>٣</sup> فيه ركامٌ من الينبوت والخضد

٤٧ يظلُّ من خوفه الملاحُ مُعتصماً بالخيزرانة<sup>٤</sup> بعد الأين والنجد

٤٨ يوماً بأجود منه سيّب<sup>٥</sup> نافلةً ولا يحولُ عطاءُ اليوم دونَ غدٍ

### الثناء ونفعه:

٤٩ هذا الثناءُ فإن تسمع به<sup>٦</sup> حسناً فلم أعرّض أبيت اللعن بالصّد

### منهج القصيدة

الأبيات: ٦-١ الوقوف على الأطلال

الأبيات: ٩-٧ وصف الناقة وتشبيهها بالثور الوحشي

الأبيات: ١٩-١٠ الثور الوحشي والمطر والصيد والكلاب

الأبيات: ٥٠-٢٠ مدح النعمان والتماس العدل في حكمه كزرقاء اليمامة والحمام

وجعل الفرات مثلاً لكرمه وعطائه.

تبدأ القصيدة بذكر مية وبيان علوها وعفتها، فمزج النسيب بالأطلال. وهي المقدمة الطليّة ممزوجة بالنسيب، والبراعة في علو مية، وصعوبة الوصول إليها، كبعد النعمان وصعوبة الوصول إليه على قرب كل منهما من قلبه، وأن الوشاية بين النعمان وبينه كانت سبباً للبعد ومُناسبة لهذه الاعتذارية، وكانت سبباً لمصالحته بعد أن دس مغنية تغني النعمان بها في مجلسه، فعلم أنها للنابعة.

ووصف الناقة، وهي وسيلة الرحلة، وتشبيهها بالثور الوحشي إنما هو وصف الطريق إلى النعمان على طريقة إيجاب الحقوق، وجعل حكاية الكلاب والصيد في دلالة رمزية للذين هاجموه عند النعمان وأنه في قناع الثور قتل صاحب المقولة ليتراجع الذين أزروه في مقاتله. وفيها تصوير معاناته في الطريق إليه.

١ - لا تقذفني بركن لا كفاء له: أي لا ترميني بنفسك، تأتفك الأعداء: اجتمعوا حولك كالأثافي،

٢ - الغوارب: الأمواج، وغارب كل جسم ما ارتفع منه، والعبران: جانب الوادي أو المجرى، والزبد ما يطرحه الوادي.

٣ - المترع: المملوء، واللجب: المصوّت لشدة جريه وقوة سيره، والركام: ما تراكم بعضه على بعض من مقذوفات النهر، الينبوت شجر الخروب، والخضد: ما تكسر من أغصان الشجر وغيره،

٤ - الخيزرانة سكان السفينة، والأين: الفتور والإعياء، والنجد: العرق من شدة التعب.

٥ - السيب: العطاء، والنافلة الزيادة،

٦ - هذا الثناء فإن تسمع به حسناً: أن تسمع بسماعه إياك قولاً حسناً، وقوله: أبيت اللعن: تحية الملوك الذين يأبون أن يأتوا بما يلامون عليه، والصفد العطايا ..

ثم ختم بمدح النعمان وأسهب في ذكر عطاياه وتنوعها، وأنه ليس له مثيل سوى سليمان عليه السلام، تقرباً له ولاعتقاده بأنبياء بني إسرائيل، وكان الملك نصرانياً على دراية بالعهد القديم وقصص الأنبياء فيه.

#### أبيات التخلّص بين المقاطع:

فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا إِرْتِجَاعَ لَهُ      وَإِنَّمِ الْفُتُودَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أُجِدَّ

فجعل البيت في شطره الأول يشد أبيات النسيب والأطلال المتقدمة إلى أبيات الناقة القوية الموثقة الخلق بعدها، فكان الربط على التسلسل.

والبيت الآخر:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا      بِذِي الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحِدٍ

والمستأنس: هو الثور الوحشي في ترقبه وخوفه، فشبه الناقة بهذا الثور، فتحول الرابط من الدعوة لصرف النظر عما تقدم من أمر الأطلال إلى أمر الناقة، فتقدم في البيت التاسع ليشبه حال الناقة بحال الثور الوحشي على تلك الهيئة والأحوال التي جرت له مع الصياد وكلابه وانتصاره على الكلاب، فكان التشبيه رابطاً آخر بين مفاصل القصيدة على تسلسل ظهور الشخصيات في المشهد في لوحاته المختلفة.

وبيت التخلّص الأخير في قوله:

فَتِلْكَ تُبْلِغُنِي النُّعْمَانَ إِنَّ لَهُ      فَضْلاً عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعْدِ

فالإشارة بتلك إلى الناقة على أحوالها المتقدمة أوصلته إلى النعمان، فكان الانتقال من الناقة بأحوالها المتقدمة إلى النعمان بأحواله المتعددة يومئ إلى إيجاب الحقوق على الممدوح.

فالقصيدية قسمت بين الطلل ممزوجاً بالنسيب والناقة، وهي تشبه الثور الوحشي، وهو يعارك الصياد وكلابه في يوم شاتٍ، والنعمان ممدوحه.

وكانت أبيات التخلّص كعقد الحبال تمد القصيدة بإحكام الربط بين أجزائها، وتسمى أبيات التخلّص من معنى إلى معنى، ومن جزء من القصيدة إلى جزء آخر.

مما تقدم يتبين أن هذه القصيدة أقرب القصائد المدحية إلى منهج القصيدة المروي لابن قتيبة، وهي القصيدة التي حملت ميسم النابغة وديباجته مما جعل النعمان يقول: ((أقسم بالله إنه لشعر النابغة))<sup>١</sup> فكانت سبباً لوقوع الصلح بينه وبين النعمان.

<sup>١</sup> - الأغاني: ٢٨ / ١١

## عمود الشعّر<sup>١</sup> رؤية وتطبيق

أولاً لا بد من بيان أن منهج القصيدة وعمود الشعر وأوزان الأشعار ونظام قوافيها ليست اختراعاً من بنات أفكار النقاد، ولا تشريعاً يفرضه النقاد على الشعراء بل هي اكتشافات اكتشفها النقاد من القصائد والأشعار. فلهم فضل الاكتشاف. كلمة عمود الشعّر بحدّ ذاتها تحمل في طيّاتها صورة؛ فكأنّه يشبّهه ببيت الشعّر، وفي أوسطه عمود أساسي يُبنى عليه البيت، ويتوازن به، فلا يقوم إلّا به. وهي صورة في حقيقتها مشتقة من مصدرين: بدويّ قائم على بيت الشعّر.

ودينيّ مستمدّ من حديث منسوب إلى النبي-صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله:- ((الصلاة عمود الدّين))<sup>٢</sup>

ولو كان الحديث ضعيفاً عند ذوي الاختصاص لكن شيوعه في الناس يدل على تأثيره في العقل الباطن، وضعف الحديث لا يمنع من تأثر العامة والخاصة به. فعمود الشعر يحمل نسائجه، ويومئ إلى مادة الشعر التي تجمعها أركانها، وحدودها الطبع، وآفتها التكلف، وفتنتها الصنعة الاكتسابية.

جعل القاضي علي عبد العزيز الجرجاني عمود الشعّر مذهب أهل الطّبع، وهم أهل البوادي، بينما جعل الصنعة مذهب أهل الحواضر، إلّا أنّ هذه العموم لا يلغي الأحوال الخاصة، فقد نجد شاعر صناعي في البادية كزهير بن أبي سلمى المزني الذي كان يُحسّن أشعاره، فيهدّب ألفاظها، وينقّح معانيها، ويصلح ما اعوج من لغتها، كما قد نجد شاعر طبع من أهل المدن كحسان بن ثابت الأنصاري.

فالطّبع والصنعة كلاهما يعودان معاً إلى عمود الشعّر للتفريق بين المطبوع والمصنوع، والجديد والقديم، والحقيقي والزائف، والصادق ومدعي الصدق، وللتفريق بينهما نذكر مثلاً عن أبي تمام الطائيّ الذي أسرف في عناصر عمود الشعّر، فبالغ في الصنعة، ممّا جعله متمرداً على حدّ الاعتدال في عناصر عمود الشعّر، ومثلاً آخر للصمة القشيري الأعرابي في ضوء كلام القاضي علي عبد العزيز الجرجاني فيهما معاً، وسيأتي كلامه فيهما بالتطبيق.

## عناصر عمود الشعّر عند المرزوقي:

اكتملت صورة عمود الشعر التي اكتشفت قوانينها في الشعر، وهي تؤلف أجزاءً من سبك الشعر أو نسجه منذ كان في سالف الأيام. بيد أن الوعي بها جاء متأخراً، ولك في الماء عند أهل الكيمياء برهان على تأخر الإنسان في اكتشاف مكونات المواد من حوله، فقد وجدوا ذرة الماء مؤلفة من ذرتي هيدروجين وذرة واحدة أكسجين. هذا بعد قرون وقرون من عمر الماء لكن الماء كان كذلك قبل اكتشاف القانون، وكذلك عمود اكتشفت عناصره في أطوار من البحث، فاهتدى القاضي الجرجاني والمرزوقي إليه، فاكتملت الرؤية الكلية عند المرزوقي، ولو قيض لعقري آخر اكتشاف أجزاء أخرى في سبك الشعر أو نسجه غفل عنها المتقدمون فله ذلك، ولو أراد إسقاط بعضها ببرهان فله ذلك.

١ - انظر: عمود الشعر (مواقفه، ووظائفه، وأبوابه)، عبد الكريم محمد حسين، دمشق-دار النميز، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م

٢ - تلخيص الحبير في أحاديث الراعي الكبير، للإمام أحمد بن حجر العسقلاني، بيروت-دار الكتب العلمية، ط١،

١٤١٩هـ-١٩٨٩م: ١/ ٤٤٦

## المرزوقي وعمود الشعر:

بنى المرزوقي (-٤٢١هـ) رؤيته على تجارب الشعراء الإبداعية الشعرية، فلعله سأل عدداً كبيراً منهم عن بغيته في الشعر وسبكه، أو لعله راقب أشعار الشعراء نفسها؛ فاستنتج منها القواسم المشتركة العظمى التي يسعون إليها، فخرج من ذلك البحث إلى القول:

(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 تخيير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر)<sup>٢</sup> المحاولة: قدم الشعراء، وجعلهم يحاولون بناء أشعارهم وفق موازين أسماها عمود الشعر ليبلغوا بها العلو على من تقدمهم، وتخير الفعل (يحاولون) ليدل على أنهم لما يصلوا إلى بلوغ المنتهى من صفات عمود الشعر، وترك لمن يأتي بعدهم أن يحاول كما حاولوا. فإما أن يبلغ مبلغهم منه، وإما أن يتفوق عليهم في الإحسان، ويعلو في الصفات ما تحقق لغيره من قبله.

وهذا ما جعل الشعر لديه معنى ومبنى، فالمعنى محرض التجربة عند المبدع وهو أسبق في النفس من المبنى، والحق أن المعنى والمبنى (اللفظ) يتكونان معاً عند الشعور بالمعنى؛ لأن نظام اللغة هو ما يشعر بالمعاني قبل النطق بها أو الكلام النفسي من غير أصوات لعدم الحاجة لإيصاله إلى مخاطب ما، فلا معنى من غير شعور به إلا في العقل الباطن. واعتبار حال المتكلم الشاعر جعله يقدم المعنى على المبنى ليبدأ من روح الشاعر وروح النص في أثناء تناوله، والمعنى ساكن المبنى، فله أقيم البناء، ومقام البناء من مقامه.

① **المعنى شرفه وصحته**<sup>٣</sup>: المعنى من المشترك بين الكلام المفيد والشعر، لكن شعرية المعاني تكون في أمرين: صحتها وشرفها، فما المقصود بذلك؟  
**الشرف**: الشرف هو العلو؛ ويتحقق علو المعنى ببعده عن متناول أيدي الشعراء، وأحياناً بشدة قربه من أيدهم لكنهم لا يفطنون إليه لإلفه وقربه، وقديماً قالوا: شدة القرب حجاب، وقد عبر الأصمعي عن شرف المعنى بلطف المعنى أي خفائه عن الأعين، والغريب أن الأجسام كلما علت وشرفت صغرت حجوماً، فإذا جاوزت حدود النظر اختفت. وكلما غارت نحو الأسفل وبعدت في الأعماق صغرت حجوماً، فإذا خرجت من مدى الإبصار اختفت عن العيون فالأشياء تصغر ببعدها علواً تسمى شرفاً، وانخفاضاً تسمى لطفاً. فما هي الوسائل التي تعلو بها المعاني أو تلطف؟ (التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية...)

**الصحة**: أي أن يكون المعنى صحيحاً خالياً من العلل المعيبة في الشعر كأن يكون لغزاً غامضاً أو رمزاً صعباً، وللمتقدمين كلام يطول في عيوب الشعر في أي جهة من جهاته.

١ - أي: شعراء العرب

٢ - شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، بيروت- دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م: ٩/١

٣ - انظر: شرف المعنى وصحته في معلقة الأعشى، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق-منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٠م.

وهذا يشير إلى أنَّ طرق أداء المعاني اختياراً لاشتراك الناس في المعاني المطروحة على الطريق، واختلافهم في طرق أدائها وبنائها في نص فني.

فالمسألة في صياغة تلك المعاني والصُّور التي تبنى بها هذه المعاني، والنسج الفني يعطيها صوراً تقريباً من هيئاتها في عالم المثل الأفلاطونية.

**② اللفظ (جزالة واستقامة):** اللفظ وعاء المعاني من المشترك بين الكلام والشعر، وفي اللفظ تتجلى صورة المبنى بيتاً ونصاً في تشابك ظاهر أو خفي، لكن اللفظ الشعري يحمل سمتين تبرزانه من صورة الكلام، وترشحاته لدنيا الشعر، وهاتان الصفتان هما: الجزالة والاستقامة.

**الجزالة:** لما كان تخير الشاعر المعاني من الطريق (الحياة)، فهو سيتخير الألفاظ من شجرة اللغة لتكون مناسبة غرضه الشعري ومبناه الفني، ومن غير الاختيار فليس ثمة فن، فكأنه يشبه اللغة بالشجرة والشاعر يقطع من أغصانها ما يعتقد أنه قويٌّ كقوة (الجزول)<sup>١</sup> من الشجر، فيختار ألفاظاً مناسبة لغرضه الشعري تطلبها المعاني التي يعبر عنها في كل بيت من بيوت القصيدة.

وكُلما كانت الشجرة اللغوية في الذهن واسعة كبيرة حسن الاختيار وازداد ألفاء، فكلُّ موضوع شعريٍّ له ألفاظٌ محدَّدةٌ وصورٌ تأتي للإنسان من البيئة، والمعتقد الذي يعتقد به في بيئته الاجتماعية، وبمقدار مناسبتها للمعنى الجزئي وغرض الشاعر من النص كلما وصف بالجزالة. فالجزالة قوة حاصلة من هيئات توزيع اللفظ لا من لفظ مفرد بعينه، وليست الجزالة خاصة بغرض الفخر كما تُوهم بعض الأخبار، كقول أبي الفرج: ((... حدثنا أحمد بن خلاد، قال: حدثني أبي، قال: قلت لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت، قال: وما ذاك؟ قال، قلت: بينما تقول شعراً تثير به النقع، وتخلع به القلوب، مثل قولك<sup>٢</sup> [من الطويل]:

هتكنا حجابَ الشَّمسِ أو تمطرَ الدما  
دُرَى منبرِ صُلَى علينا وسلماً

إذا ما غضبنا غضبةً مضريةً  
إذا ما أعرنا سيِّداً من قبيلة  
تقول<sup>٣</sup> [مجزوء الوافر]:

ربابة ربة البيت      تصب الخل في الزيت  
لها عشر دجاجات      وديك حسن الصوت

فقال: لكل وجه وموضع، فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جارتني، وأنا لا أكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض، وتحفظه عندها، فهذا عندها من قولي أحسن من:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل؛

عندك.))<sup>٤</sup>

فجزالة الشعر عند ربابة في مناسبة التعبير لمقامها وحالها، وإصابة بشار طريقة عرض الأمر عليها بشعره، وشعر الفخر حقق اختيار اللفظ لمعاني الغرض، فحكم الناقد بقوته وجزالته، ووهم في قوله لربابة أنه ليس مناسباً متناسياً اختلاف مقام الجد في

<sup>١</sup> - هذا لفظ تستخدمه القبائل في الجولان العربي السوري: وهو في الأصل جزء من غصن شجرة استغلظ واستوى بطول محدد منه يعلق من طرفيه برأس الركابة، ويحمل الشكاء التي يمحضون بها اللين.

<sup>٢</sup> - ديوان بشار بن برد: ١٨٤ / ٤

<sup>٣</sup> - ديوان بشار بن برد: ٣٥ / ٤

<sup>٤</sup> - ديوان امرئ القيس: ٨

<sup>٥</sup> - الأغاني: ١٦٢ / ٣

الفخر، ومقام الهزل في مخاطبة صاحبة الدجاج. فصبوب بشار رأيه، وجعل لكل مخاطب لفظاً ومعنى يناسب مقامه وحاله.

فكان ذلك دالاً على أن الجزالة نَسَجَتْ منه قوة تأثير الشعر أو جاذبيته في توجهه لمخاطبه، وليس لكل متلقٍ لا يحسن تمثيل جهات الخطاب.

**الاستقامة:** أن يستقيم اللفظ على التجربة الداخلية الروحية، وعلى العقل الواعي لدى المبدع، وعلى اللغة التي يبدع بها، ثم على الوزن الشعري الذي تَخَيَّرَه مطيئةً لإيصال التجربة الشعورية للآخرين، وأخيراً على الإيقاع في القوافي التي هي في أواخر الأبيات. فالتناغم بين هذه العناصر يرتفع بالنص إلى استقامة كلية في الحركة الأدائية، ولو تأخر عنصر فالتوى عن الاستقامة كان ثمة عيب يشعر به أهل التذوق الجمالي لاستقامة اللفظ والمعاني واللغة والأوزان والقوافي.

**③ الإصابة في الوصف:** الإصابة في الوصف وفق غرض الشعر ك اقتراح النابغة لـ حسان بن ثابت (ولو قلت الجفان كان أحسن) ليناسب بلوغ الصفة تمامها لواجب لها في غرض الفخر.

أي أن الإصابة في الوصف لا تعني وصف الشيء كما هو حقيقة؛ ومثال ذلك ما يقوله الخبير التاريخي<sup>٢</sup>:

جاء مَتَمُّ بن نويرة إلى عمر بن الخطاب-رضي الله عن- ((وَأَنشَدَهُ مُتَمِّمٌ، وَذَكَرَ خَمَصَهُ، وَقَدْ كَانَ عُمَرُ رَأَاهُ مَقْدَمَهُ عَلَى النَّبِيِّ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَعَلَى آلِهِ- فَقَالَ: أَكْذَاكَ يَا مُتَمِّمُ كَانَ! قَالَ: أَمَّا مَا أَغْنِي فَنَعَمْ.))<sup>٣</sup>

أما خمسه فهو يشير إلى نحافته في قوله في البيت الثاني من العينية بقوله [من الطويل]:

لَعُمْرِي وَمَا عُمْرِي بِتَأْبِينِ مَالِكٍ وَلَا جَزَعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا

لقد غَيَّبَ المنهالُ تحت رداءه فَنَى غير مبطن العشيات أروعا

فقوله: غير مبطن يومئ إلى ضمور بطنه، وكان بطيناً، فهو لو أصاب الصفة الواقعية ووصف أخاه بأنه بطينٌ لدلَّ ذلك على ذمِّه ونعته بالشراة إلى الطعام، والعرب تَذُمُّ الإنسان الشرَّ، كما يدلُّ أيضاً على البلادة الذهنية والاجتماعية، وقد كان مالكٌ رجلاً وجيهاً يسمَّى رديف الملوك، وجاء أخوه بالصفة الواجبة لأخيه. ولا أدري أين قرأت تفسير قوله: (أَمَّا مَا أَغْنِي فَنَعَمْ) يريد أن مالكاً يبيت خميص البطن يدخر عشاءه لطارق ليل يطرق بابه. فأعطاه ثلاث صفات معاً: نحافة البطن، وإيثار الضيف على النفس، والكرم. وهنا أصاب الصفة الواجبة لمعاني الرثاء، وافتن بها.

باجتماع المعنى واللفظ وإصابة الوصف، تكثر الأبيات التي تسير على الألسنة فتُعرف أكثر من قائلها؛ لسهولة إصابتها بالصفة التي يوجبها الفن الشعري، وجزالة ألفاظها، وعلو معانيها بشرفها في طرق التعبير. وقد شبَّه الأمثال في قوله سوانر الأمثال بالقوافل

<sup>١</sup> الإيقاع الصوتي: تردد الصوت مراراً في النص، واللحن في تحديد لون الحزن أو الفرح أو الحماس أو الضعف في أداء الإيقاع.

<sup>٢</sup> أسقط الطبري هذا الخبر وذكر أنه لم يكذب في شعره وأنه قال (غير مبطن العشيات) ولم يقل (غير بطين) ومعنى قوله أنه لا يملأ بطنه من الطعام بل يتركه لطارق ليلٍ من الضيوف، فيؤثر ضيفه على نفسه.

<sup>٣</sup> - تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠هـ)، بيروت-دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م: ٢٧٣/٢

<sup>٤</sup> مالك بن نويرة ممن أعجب بهم النبي صلى الله عليه وسلم، وقد قتل جرأ سكوته عن المرأة التميمية سجَّاح

الرَّاحِلَة، وشبَّه الأبيات في قوله شوارد الأبيات بالبعير الذي يشرد من قطيعه، وينتمي إلى قطع آخر، ويسمَّى في البوادي بـ العَوار.

**4 مقارنة التشبيه:** ذكر التشبيه، وأراد باب البيان في البلاغة (التشبيه وأخته الاستعارة، والمجاز وأخته الكناية) وأراد الصُّورة، فالمقاربة في الصُّورة للمعنى من خلال هؤلاء الإخوة والأخوات، فهو ذكر طرفاً من علم البيان وأراد جميع مضمون علم البيان الذي هو وسائل بناء الصُّورة الفنيَّة، وحدد غرض الصور في مقاربة المعاني دون مباشرتها.

ومقاربة التشبيه تعني أن تقارب الصُّورة المعنى ولا تبشره، ومثال ذلك قوله تعالى على لسان زكريَّا عليه السَّلام في سورة مريم: {وقد بلغت من الكبر عتياً} فالعتيُّ هو رزمة العشب اليابس الخالي من الماء الذي هو عنصر الحياة؛ فهو قارب المعنى في طرفٍ من أطرافه ولم يصرِّح به في كناية العجز عن الإنجاب.

**5 التحام أجزاء النظم مع الوزن:** اللفظ عموم يدل على بناء النص إجمالاً، وعلى نسج أجزائه تفصيلاً، واللفظ يدلُّ على النظم كما يراه الإمام عبد القاهر الجرجاني، والمعنى يلتقي بالصَّوت وبالحرف في الذهن، وفي الشعر المنطوق به إنشاداً أو مكتوباً، والأصوات تقيم علاقة التحامية التنامية بالمعنى في لغات العالم أجمع. والتحام النظم والوزن يعني التحام نظم الكلمة والجملة والوزن العروضي والقوافي كما تلتحم نسج اللحم والأعصاب بالعظام والشرابين والأوردة مما يعطي اللفظ الوحدة العضوية ونسغ الحياة فيها، إذ إن كلمة النظم كلمة عميقة متَّصلة بالألفاظ، والتحام النظم متَّصلٌ بعلاقة الألفاظ بالمعاني على تعدد أبنيتها (فاعلية ومفعولية ومصدرية...) مما يربط المعنى بالصَّوت فلا يفترقان، وخير المنظوم ما سبق معناه مبناه إلى الأذهان، وجيده ما وصلا معاً إلى متلقيه، وضعفه ما تخلف معناه عن مبناه.

ويقصد بالوزن موسيقى الشَّعر، فتلتحم أجزاء النظم اللُّغوية والنَّحوية والصَّرفية بالأجزاء العروضية، وإيقاع القوافي. فجميع هذه الأمور تجمعها كلمة النظم. والفكرة مبنية لبناء شدة المناسبة بين النظم والوزن.

**6 مناسبة المستعار منه للمستعار له:** الجامع بين المستعار منه والمستعار له يدل على شفافية اقتران الصور عن المعاني، وخص الاستعارة بالذكر وهي تشبيه حذف أحد ركنيه فلم يكتف بالمقاربة في التشبيه بل أضاف مناسبة ركني الاستعارة، لأن التشبيه معنى مشتق من صورتين متقاربتين في ظهور وجه الشبه، والتمايز ظاهر، لكن الاستعارة تحول تام للصورة بإخفاء التشبيه، ويخرج من هذا التشبيه البليغ لحضور المشبه وذكره في الكلام وملاحظة الأداة التي حذفت لتوكيد معنى التحول، والصورة في النظم والوزن على ما تقدم، كما في قوله -تعالى- على لسان زكريَّا -عليه السلام-: {واشتعل الرأس شيباً} استعار سرعة انتشار النَّار في الحطب لسرعة انتشار الشَّيب في الرأس، فمناسبة النَّار للشَّيب تكمن في الحرق التي يتركها الشَّيب في النَّفس؛ لأنَّ أيام المتعة انتهت، وجاء الشَّيب الذي هو نذيرٌ بالفناء والرَّحيل، ولون الشَّيب، ولون الصَّفوة أو استعار لفظ اشتعل من النار للشَّعر، فجعل الشعر برتبة الحطب للنار ليبين ضعف طاقته باعتذار التقدم في السن وتبدل طاقات البدن بتبدل أحوال الشعر وتحوله من السواد (القوة) إلى بياض الصَّفوة (الضعف).

<sup>١</sup> مريم / ٨

<sup>٢</sup> - سورة مريم / ٤

**7** **مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية:** في اللفظ النظم والوزن، وفي المؤانسة بين اللفظ والمعاني لابد من طلب الإيقاع بالقافية، التي يطلبها اللفظ لينتظم الوزن، ويطلبها المعنى لتقوم القافية على اشتباك بالعلاقة بينها وبين اللفظ والمعنى، أي: أن يكون اللفظ من جنس المعنى وكما يقول بشر بن المعتمر: ((ومن أراغ معنى كريما فليلتبس له لفظا كريما، فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتبس إظهارهما، وترتهن نفسك بملاستهما وقضاء حقهما.))<sup>١</sup>

ولا تكون بلاغة الكلام الرزين إلا بلفظه الرزين، ولا الرذيل إلا بلفظ يناسبه، فيكون كلام السوقة بألفاظهم، وكلام ذوي الفنون بمصطلحات فنونهم وهذا من مقتضى التناسب بين النسج والمقام والحال. فليست القافية لفظاً زائداً يوجب الوزن دون النسج والمعنى، فالمبنى كله أوجبها، فتأتي مستقرة في موضعها متمكنة فيه بانجذابها نحو النسج ونحو المعنى والمغزى والصورة في المبنى، والوزن العروضي، فإن وهنت روابطها قلقت في موضعها، واشتكت من جوارها، وشكا جيرانها منها. **والمشكلة بين اللفظ والمعنى** جعلهما من طبيعة واحدة، يطلبان القافية ويستوجبانها، فتكون القافية قافية متمكنة لا قلقلته، كما قال ابن الأعرابي عن القوافي: ((استجيدوا القوافي فإنها حافر الشعير))<sup>٢</sup> أي لها علاقة الحافر بقوائم الحصان. فهي من الشعر موصولة ببناؤه عضوياً كاتصال حوافر الفرس ببذنه كله. ومثال القافية المتمكنة [من الطويل]:

سريع إلى ابن العمّ يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى بسريع

فأول البيت كان ينادي آخره، وسير نسجه يبشر بقافيته لفظاً ومعنى. مما تقدم يتبين أن عمود الشعر مقياس اكتشفت عناصره من مادة الشعر العالي وأبنيته الشامخة، ولم يفرضها النقاد على الشعراء، ومن هذه الرؤية إلى التطبيق.

#### **تطبيق عمود الشعر في المصنوع والمطبوع:**

تخيرت نصاً طويلاً للقاضي علي عبد العزيز الجرجاني يتناول فيه نصين: أحدهما لأبي تمام، والآخر للصمة القشيري، لأنه كان يذكر عمود الشعر وعناصره في النصين، وساق النصين ليرى المتلقي المسافة بين شعر الصنعة (شعر أبي تمام) وشعر الطبع (شعر الصمة القشيري البدوي) ويلحظ وظيفة عمود الشعر في تناول النص، والكشف عن مذهب مبدعه في الإبداع، فقال: ((وقد تغزل أبو تمام فقال<sup>٣</sup> [من البسيط]:

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس ... فإنني للذي حُسيتُه حاسي  
لا يوحشُنْكَ ما استعجَمْتُ من سَقَمي ... فإن مُنْزَلُهُ مِن أَحْسَنِ الناس  
مَنْ قَطَعَ أَلْفَاضِهِ تَوْصِيلُ مَهْلَكَتِي ... ووصلُ الْحَاضِهِ تَقْطِيعُ أَنْفَاسِي  
مَتَى أَعِيشُ بِتَأْمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا ... ما كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدَيَّ يَاسِي

<sup>١</sup> - البيان والتبيين، لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار الفكر، ١٣٦٧هـ-١٩٤٨م: ١/ ١٣٦

<sup>٢</sup> - الفسر الصغير، تفسير أبيات المعاني في شعر المتنبي، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المنع، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط ٣، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م: ٢٠٣، وانظر: البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، القاهرة-شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي البابي، ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م: ٢٩٦

<sup>٣</sup> - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة-دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م: ٤/ ٢١٦

فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحق لها؛ فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الأحكام والمتانة والقوة ما تراه؛ ولكنتي ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس، ما تجده لقول بعض الأعراب<sup>١</sup> [من الوافر]:

أقول لصاحبي والعيس تهوي ... بنا بين المنيعة فالصنمار  
تمتغ من شميم عرار نجد ... فما بعد العشيّة من عرار  
ألا يا حبذا نفحات نجد ... ورياً روضه غب القطار  
وعيشك إذ يخلّ القوم نجداً ... وأنت على زمانك غير زار  
شهور ينقضين وما شعرنا ... بأنصافٍ لهنّ ولا سرار  
فأما ليلهنّ فخير ليل ... وأقصر ما يكون من النهار

فهو -كما تراه- بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول. وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوانر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض<sup>٢</sup>. النص المتقدم فيه ثلاثة أقسام: الأول شعر أبي تمام بين صنعة البديع وعمود الشعر، والثاني شعري البدوي وجريان الطبع، والثالث في عمود الشعر ووظائفه.

#### البديع وعمود الشعر:

أول مأخذ القاضي علي عبد العزيز الجرجاني على أبي تمام أن بدعة المعاني حاضرة في الأبيات كلها، ولم يكن الشعر المطبوع كذلك فمن يشرب الهوى؟ وإنما يشرب الناس ما في الكؤوس، فكان المعنى بديعاً جديداً، والصنعة في الجناس (شرب وشارب) (حسبته وحاسي) والاستعارة في شرب الهوى، فجعل الهوى ماء، وذهب إلى أن الهوى هو المحبة والمودة فجاز به معناه (الميل) ليجعله صنو الماء في عذوبته، وفي شدة الاحتياج إليه. وقل مثل هذا في سائر الأبيات.

تخير الجرجاني الأبيات من فن الغزل ليرينا أثر الصنعة في تحول نشاط الانفعال العاطفي الوجداني إلى نشاط عقلي فلسفي في إظهار العقل في فن الغزل فن الرقة والمودة؟

وأنصف الأبيات من جهة بدعة المعاني وكثرة الزينة المعنوية واللفظية فيها وإحكام بنائها ومتانتها مما يقربها من أشعار المطبوعين على عمود الشعر، فلا يتكلفون قوله، وأنها مما يتخير في غزل أبي تمام. والتمس عمود الشعر في علامة الإطراب لمتلقي الغزل فوجده ضعيفاً إذا ما قيس بشعر الصمة القشيري، والتمس راحة النفس للغزل فوجدها قد جارت عليها النزعة الفلسفية في بدعة المعاني وكثرة البديع في الصنعة الشعرية. فقليل بديع المعاني والألفاظ يبعث الطرب الفطري للشعر، وكثيره يدل على الصنعة فيخرج الشعر من الطبع، ومن ضوابط عمود الشعر في قلة ذلك، وفي قلة التأثير والراحة النفسية التي تصاحب الشعر المطبوع بآيات عمود الشعر التي تحسن بقلتها في الأبيات، وتفسد من كثرتها، وتعتمد المبدع إحداثها، وثمة مسافة بين البديع

<sup>١</sup> - الصمة عبد الله القشيري حياته وشعره، جمع وتحقيق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، عمان-دار المناهج للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٩٤

<sup>٢</sup> - الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، القاهرة-مطبعة عيسى الحلبي البابي وشركاه، [د.ت]: ٣٢

وهو زينة طبيعية تأتي عفو الخاطر، قليلة في الأبيات فتحسن في عيون النقاد، وليست هي التي تحدث سمات عمود الشعر.

مما سبق يتبين أن الجرجاني لم يلتمس عناصر عمود الشعر في نفسها لكنه التمسها من آثارها الإطراب وارتياح النفس للشعر، ذلك أن عناصر عمود الشعر محققة في الشعر كاللغة في نظامها وبنائها، والنحو في إعرابها، إنما تدرك اللغة الشعرية بمزاياها التي يبرزها الخطاب الشعري، وهذه المزايا قد تكون في شعر الصنعة كما في أبيات أبي تمام لكن طابع الإطراب وارتياح النفس مختلف في طبيعته ودرجته وقوته، وكذلك تبرز قيمة عمود الشعر بالمزايا التي يحدثها الشعر في المتلقي. فهل كان الأمر كذلك في الشعر المطبوع؟

#### البداوة وعمود الشعر:

عمود الشعر والبداوة صنوان في الطبع والتلقائية الخالية من التكلف، لذلك تجد العلماء يرفعون الشعر المطبوع، ويرون الصنعة فيه طبيعية لم يثقفها العلم بل الدربة، فنشأت فكرة إسناد الشعر إلى أعرابي، والحكم له بناء على التسليم بصحة النسبة، فيحتفي العالم به، ولا يخشى صنعته أو بديعه لأنها من فطرة الشاعر لا من علمه، ولا من ثقافته. فإن قيل: إنه لفلان العالم، ردت الصنعة إلى التكلف، وسقطت قيمة الشعر لقائله، فهي رؤية للإبداع من خلال مبدعه، وليست رؤية للمبدع من خلال إبداعه.

أوردنا أبيات الأعرابي آنفاً، فتعقبها الجرجاني بقوله: (فهو-كما تراه-بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول).

فهو بعيد من صنعة أبي تمام في عرض المعاني، وبعيد من بديعه في تزيين الألفاظ والمعاني، ومأخذه ابتداء من حياة البدوي المألوفة في الرحيل والارتحال، والتشوق إلى موطنه (نجد) واستذكار أيام رحيله، والمشاعر المصاحبة لها، والتشوق إلى أيامها وليالها مما ينقل العدوى إلى المتلقي، فكأنك تركب الناقة معه فتربط بين وقع أخفافها ورتابة انتقال يديها ورجليها على وقع حدائه البحر الوافر:

تمتع من/مفاعيلن/ شميم عرا/ مفاعلتن/ رنجد: /مفاعي

فما بعد الـ/ مفاعيلن/ عَشِيَّةً من/ مفاعلتن/ عرار/ مفاعي

فتكاد ترقص طرباً لوقع التفاعيل ووقع استحضر معاني الرحيل ومشاعر الراحلين ومن يودعونهم، وتجد راحة في استخراج هذه المعاني من نفسك بطريقة التطهير النفسي بالعدوى، والمشاركة في التجربة من خلال مخاطبة النفس بضمير المخاطب، فكأنك أنت المخاطب، ثم تأتي مشاعر التشوق إلى نجد وأيامها ولياليتها التي تنقضي بسرعة على عادة أن الساعات في الفرح تقصر، وفي الانتظار تطول بحركة الشاعر وكثافتها. فكانت الأبيات سهلة المأخذ بابتدائها قريبة التناول من واقعه، فاختر عناصر عمود الشعر من آثارها في الإطراب وفي ارتياح النفس من غير إشغال ألفاظ الشاعر بالفلسفة لإخراج المعاني البعيدة، وتغليفها بالغموض.

#### عناصر عمود الشعر عند الجرجاني:

يمكن إجمال عناصر عمود الشعر من قوله: (وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبهه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد

أبياته؛ ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفٍ بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض.)

١. المعنى شرف وصحة: ربط المعنى بحكم الشرف؛ ليومئ إلى صنعته وطريقة عرضه، وجعل الصحة آيتها الحسن، بغية إظهار المزية.
  ٢. اللفظ في جزأته واستقامته: سبق الكلام عليه.
  ٣. إصابة الصفة التي تخدم غرض الشاعر من نصه. سبق القول فيه.
  ٤. مقارنة التشبيه للمعاني دون مباشرتها.
  ٥. غزارة البداة: إما في كثرة الشعر، وإما في كثافة المعاني الشعرية.
- فهذا عمود الشعر، ونظام القريض في أوزانه وقوافيه وشدة احتياج المعاني لهما. مما تقدم يتبين أن عمود الشعر ميزان تعرف به جودة الأشعار ومحاسنها، ورداءتها وقبحها، وجديدها وتقليدها، وتظهر المسافة ما بين المطبوع والمصنوع منها.

## الموازنة بين الشعراء موضوعاتها وشروطها

الموازنة آية التفكير بين أمرين أو أكثر، لاستخراج الفروق بعد ازدحام السمات المشتركة بينهما. والموازنة تكون ظاهرة تارة، وتكون مضمرة تارة أخرى في أحكام القيمة على الشعراء، ومعياريها حدود أشعار الشاعر الموضوعة للموازنة، وحدود معرفة الناقد القائم بها، وميزانها قياس الشعر بالشعر، والحسن بالحسن والجودة بالجودة والفضيلة بالفضيلة، مما يؤول إلى تفاوت الأشعار في معانيها، وحسن مبانيها، واختلافها في كميات فضائلها.

وتكون الموازنة بين الشعراء من خلال أشعارهم، وذكر الشاعر دون الشعر يكون للإشارة إلى طاقته الإبداعية وبراعته التي تتجلى في أشعاره الدالة عليهما هي أبرز ما في شعره، وتكون من باب ذكر الشاعر وإرادة شعره. وتكون الموازنة بين الأشعار من خلال دوافع إبداعها، ومن خلال شروط إبداعها، ومن خلال مادة الإبداع التي تبرز سمات الشاعر الإبداعية الدالة على طاقته الإبداعية، ومدخل ذلك إنما يكون بالمعنى اللغوي للموازنة.

### الموازنة لغة:

الموازنة مشتقة من الجذر (وزن) أي أن الأشعار اختلفت في تركيزها وصفائها، فهي تسبك عند العرب تشبيهاً لها بالذهب، وتنظم تشبيهاً لها بالدرر، وتنسج تشبيهاً لها بالقماش (ديباجاً، حريراً...) ولها أُنْقال تكشف عن كثافتها، مما يدعو إلى دراسة المعنى اللغوي لمادة (وزن) يقول أحمد بن فارس (٣٩٥هـ):

((الواو والزاء والثون بناءً يدلُّ على تعديلٍ واستقامةٍ، ووزنُ الشيء وزناً، والزنَّة قدر وزن الشيء، والأصل وزنة. ويُقال: قام ميزان النُّهار إذا انتصف، وهذا يوازن ذلك أي هو محاذيه، ووزين الرَّأي: معتدله، وهو راجح الوزن إذا نسبوه إلى رجاحة الرَّأي وشدة العقل))<sup>١</sup>

فجعل الميزان لتقويم المعوج فيستقيم، واستدراك النقص، ونفي الزيادة في مادة الشعر كلها. ومعلوم أن للميزان كفتين إحداها يوزن بها (المعيار) والأخرى للمادة التي توزن، ولا عبرة باختلاف الهيئات والحجوم، والنسج والصهر والسبك والنظم، وإنما العبرة بالتكافؤ بين كفتي الميزان فلا ترجح إحداها على الأخرى.

ولتوضيح ذلك: يوم كنتم صغاراً كان الأهل يختبرون ذكاءكم بقولهم: أيهما أكبر: كيلو القطن أو كيلو الحديد؟ والمعيار الوزن والمغالطة في لفظ أكبر الدال على الحجوم، والْقِطن: يقول متساويان... فالعبرة بالتكافؤ. وفي الوزن إنصاف وعدالة ومساواة أحياناً.

فهو يعطي دلالة الوزن للكلمة فيجعلها بوزن (فَعَلَ)، إذ إنَّ تعديل الأمر المعوج يحتاج معياراً ثابتاً للاستقامة وهو ما تقوم به دلالة كلمة وزن.

١ - معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت-دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م: ١٠٧/٦ (وزن)

## الموازنة بين الشعراء:

صيغة أشعر الشعراء وأخواتها (أبدع وأحسن وأمدح وأغزل بيت، وأصدق، وأكذب...) في النقد القديم تشير إلى فكرة أنَّ كلاً من الشاعرين، له قدرة شعرية وطاقته إبداعية، توضع على كفتي الميزان ولا بدَّ أن أحدهما يخفُّ وزنه قياساً بالذي ثقل وزنه، والغرض منها إدراك من تفوق بالصفة على غيره.

وتفصيل المعاني في صيغة التفضيل قبل أن تخرج إلى معنى الصفة في قولنا: (الله أكبر) أي كبير متعظم في الصفة بمرور الأيام والليالي، فعدل عن الصيغة (كبير) ليحدث معاني الاستمرارية والتزايد معاً، ومثلها قوله تعالى: {وَهُوَ الَّذِي يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْهِ} فاهون معناه (هين) لكنه عدل عن الصفة لبيان أنها أهون من أي حد تتخيله في القدرة على إعادتهم كما خلقهم بل إعادتهم أكثر سهولة من البدء، يدرك ذلك المبدعون لأمر أول مرة، فإن عادوا إلى إعادة صنعه وجدوا سرعة في الإنجاز وقلة في الوقت.

ولفظ (أشعر) يشير إلى المشاركة في صفة الشعرية المؤثرة في متلقيها لكن أحد الشاعرين زاد في الصفة المشتركة على الآخر فيها، فحق له التقدم عليه، وهذه هي الموازنة.

ويقولون: أمدح بيت قاله الشاعر يومئ إلى اشتراك الأبيات في فن المديح فلا يدخل فيها أبيات الغزل ولا الرثاء... ويراد أن الأبيات تشاركت في صفة المديح، وتقدم معيار الطاقة في المديح فيها لكن البيت المشار إليه زاد في طاقة هذه الصفة مالم يكن في غيرها، التمسوا ذلك في طريقة المدح، فرجح على غيره. فلاشتراك في المديح والتفاوت في قوته وقدرته على التأثير. ومثله أغزل بيت أو أهجى بيت... ويقولون: أحسن بيت أو قصيدة أو تشبيهها فيكون التفاضل في صفة الحسن التي هي المعيار، وإدراك التفاوت في الحسن زيادة ونقصاناً يفتح الباب للتفوق فيه... والحسن والجمال قابل كل منهما للتفاوت على نسبية الأحكام...

## تطبيق:

لا ريب في أن الطاقة تتجلى فيما جاء بصيغة التفضيل، وتتجلى هذه الصورة في إبداع الشاعر الدال على طاقته الإبداعية، وتكون سبباً لتقدمه على شعراء طبقتة كالذي حكاه ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) فيمن يقدمون امرأ القيس على شعراء طبقتة بقوله:

((فاحتج لامرئ القيس من يقدمه، قال: مَا قَالَ مَا لَمْ يَقُولُوا، وَلَكِنَّهُ سَبَقَ الْعَرَبَ إِلَى أَشْيَاءَ ابْتَدَعَهَا؛ وَاسْتَحْسَنَتْهَا الْعَرَبُ، وَاتَّبَعَتْهُ فِيهَا الشُّعْرَاءُ:

استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى. كَانَ أَحْسَنَ أَهْلِ طَبَقَتِهِ تَشْبِيْهَا وَأَحْسَنَ الْإِسْلَامِيِّينَ تَشْبِيْهَا ذُو الرِّمَّةِ))<sup>٢</sup>

فامرؤ القيس تقدم الشعراء في السبق إلى أمور مألوفة فأحدث دهشة في طريقة تناولها، فمنها استيقاف صحبه، كقوله<sup>٣</sup>:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيْهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ

<sup>١</sup> سورة الروم: ٢٧

<sup>٢</sup> - طبقات فحول الشعراء: ٥٥ / ١

<sup>٣</sup> - ديوان امرئ القيس: ٩

فكأنه اكتشف المشهد في الحياة فكسر طوق الألفة، فأحدث بدعة بنقله إلى الشعر، وجعل المصدر (وقوفاً) بمعنى اسم الفاعل (واقفين) في مشهد له الدوام والاستمرار لصيغة اسم الفاعل المضارع للفعل المضارع. وقوله: (عليّ) مطيهم رسم ترتيباً للمشهد من الأعلى إلى الأدنى، فجعلهم واقفين على ظهور المطايا، وجعل نفسه قاعداً على الأرض يبكي الفراق، وأنطقهم بقولهم: (لا تهلك أسي وتجلد) فهو مشهد تَوْقُفٍ متحرك بالكلام، والحركة حول امرئ القيس في المكان.

وسبق إلى التكاء في الديار في إشارة إلى قوله<sup>١</sup> [من الكامل]:

عوجا على الطَّلِّ المَحِيلِ لِعَلْنَا      نَبكي الدِّيارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ

وقوله<sup>٢</sup>:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

وقوله<sup>٣</sup>:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَعِرْفَانٍ      وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مِنْذُ أَرْمَانٍ  
فالوقوف حاصل إن كانت الألف لتثنية الفعل (قف) مرتين في أدنى مراتب الكثرة، وهي مراد الشاعر، وهما اثنان أو تثنية الفاعل لأن أدنى درجات الصحبة اثنان، والمراد الكثرة بدليل (وقوفاً) في مصدريتها تدل على الكثرة وعدد الفعل وقف وقد تقدم في البيت الأول من المعلقة فأفاد أن المراد بالتثنية الكثرة لا أدنى العدد، وكان الشعراء كانوا من قبل يبكون كما يبكي عامة الناس فلما نقل المشهد إلى شعره أحدث الدهشة بخلق المشهد في الشعر محاكاة له في الواقع، فكأنه بإدخاله أعاد اكتشافه بتكوينه فنياً في فضاء قصيدته... ومثل ذلك يقال في سائر أسباب تقديمه على الشعراء بصيغة تفيد التفضيل على أنهم يشاركونه في اتباعه تعبيراً عن رضى الشعراء بما صنعه في شعره من السبق إلى تلك الأمور، ومن سبق إلى شيء تمت له حيازته وملكيته... وأضافوا إلى ذلك حسن التشبيهات التي جاء بها امرؤ القيس، وذكروا التشبيهات وأرادوا الصور التي جعلوا التشبيه وسيلة لتقريبها من النفوس والأذهان، من ذلك<sup>٤</sup>:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً      لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

وقوله:

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا      لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ

وقوله<sup>٥</sup>:

كَأَنَّ عُيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا      وَأَرْجُلُنَا الْجَزَعُ الَّذِي لَمْ يُنْقَبْ

فالحسن في مناسبة المشبه للمشبه به، وفي شفافية الصورة عن مغزاها ومتعة النفس بمبناها، وكلها تدل على تقدم الشاعر في تقنية التصوير بالتشبيه والاستعارة والكناية... مما تقدم يمكننا القول: إِنَّ امراً القيس أشعر الشعراء في زمنه وطبقته؛ لأنه سبق إلى أشياء استحسناها أهل الاختصاص في فنّه من العرب، فقبل الشعراء ما جاء به، واقتدوا به فاتبعوه، وأخذوا من قوله: لغته، طريقته، منهجه.

**تطبيق آخر: امرؤ القيس عند الإمام علي بن أبي طالب-رضي الله عنه:-**

أصل قواعد النقد العربي القديم في الموازنة مبني على صيغة التفضيل بين الأشعار في الجاهلية، ثم جاء القرآن بالإعجاز البلاغي، فانتقلت الفكرة للموازنة بين كلام العرب

١ - ديوان امرئ القيس: ١١٤

٢ - سبق تخريجه

٣ - ديوان امرئ القيس: ٨٩

٤ - ديوان امرئ القيس: ٣٨

٥ - ديوان امرئ القيس: ٥٣

وكلام القرآن، ووضع الإمام علي-رضوان الله عليه-قوانين الموازنة (شروطها، ودرجاتها) عندما سئل في إحدى ليالي رمضان وهو بالكوفة، بعد أن اختلف الناس في أشعر الشعراء، فيما رواه أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني<sup>١</sup> وعبد القاهر الجرجاني في الرسالة الشافية التي ألحقت بدلائل الإعجاز، قال:

((رووا أن أمير المؤمنين علياً، رضوان الله عليه، كان يفطر الناس في شهر رمضان، فإذا فرغ من العشاء تكلم، فأقل، وأوجز فأبلغ. قال: فاختم الناس ليلة في أشعر الناس، حتى ارتفعت أصواتهم، فقال رضوان الله عليه لأبي الأسود الدؤلي: قل يا أبا الأسود. وكان يتعصب لأبي دؤاد، فقال: أشعرهم الذي يقول [من الخفيف]:

ولقد أعتدى يدافع ركني ... أحوذني ذو ميعة إضريح

مخلط مزيل مكر مفر ... منفح مطرح سبوح خروج

سَلَهَبٌ شَرَجِبٌ كَأَنَّ رِمَاحاً ... حَمَلَتْهُ، وَفِي السَّرَاةِ دُمُوج

فأقبل أمير المؤمنين-رضوان الله عليه-على الناس فقال: كل شعرائكم محسن، ولو جمعهم، زمان واحد وغاية ومذهب واحد في القول، لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك، وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن فيه، وإن يكن أحدهم أفضل، فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة: امرؤ القيس بن حجر، كان أصحابهم بادرة، وأجودهم نادرة.))<sup>٢</sup> بغض النظر عن ضعف الإسناد في قوله: (رووا) فهو إسناد إلى مجهول مما يعني ضعف الخبر لكنه يحمل سمات الإمام علي-رضي الله عنه-في الفروسية بذكره فكرة السباق والغاية وسباق الشعراء إليها معاً في الزمان والمكان والمذهب، وظهرت شخصيته في القضاء وحرصه على العدل والحق بذكر شروط الموازنة كما سيأتي في التحليل، وتجلت بصيرته في الشعر-وهو الشاعر-في النظر إلى دوافع الإبداع وأثرها في الإبداع نفسه، ثم بصيرته بالبادرة الجديدة والنادرة التي يجيدها الشاعر وقد سبقه قليل من الشعراء إليها.

### شروط الموازنة:

أما شروط الموازنة كما رآها الإمام فهي:

**① الزمان الواحد:** لم يحدد الإمام المقصود بالزمان الواحد، فهل يريد المعاصرة، أو المجالية، أو وقت إبداع الشعر؟ وقد تربى في بيت النبوة فأفاد منه شيئاً من طريقة جوامع الكلم، فلفظ قليل يعني معاني كثيرة. وهو يكشف عن أثر الزمن في المبدع وإبداعه معاً. فلا تصح المفاضلة بين شاعرين مختلفي الزمن بأي معنى من المعاني السابقة

**② المكان الواحد:** وللمكان أثره في المبدع وإبداعه، فلا بد من أن يجمعهما مكان واحد عند إبداع القصيدة، وأن يكونا عاشا فيه دهماً طويلاً من أعمارهم، فلا يمكن أن توازن شعر صحراوي وشعر بحري، فشتان بين المناخين والأحوال الحادثة من العيش فيهما...

**③ الغرض الشعري الواحد:** فينبغي الموازنة بين الأشعار إذا كانت في غرض شعري واحد، فيقاس المديح بالمديح والغزل بالغزل، وقد مر بنا موازنة القاضي علي عبد العزيز الجرجاني بين غزل أبي تمام وحنين الصمة القشيري إلى نجد فكلا النصين في الحنين الأول حنين إلى المرأة والثاني حنين إلى الأوطان، وبحثه في آلية عمود الشعر التي تأتي في فنون الشعر كلها.

١ - انظر: الأغاني: ٣٧٦ / ١٦

٢ - دلائل الإعجاز: ٥٩٢

④ **المذهب الموحد في القول:** شاعرٌ مطبوع بآخر مطبوع، وشاعرٌ مصنوع بآخر مصنوع مثله، ولا تقع الموازنة بين شاعرين مختلفي المذهب في القول.

⑤ **الطبقة الشعرية الواحدة:** من حيث الفنية لا الزمنية وإن كان الزمن منطوياً تحتها، وقد لمحنا فكرة الطبقة من قله (لم يقل الشعر رغبة ولا رهبة) أي لم يقل الشعر رغبة في القول أو العطاء كزهير بن أبي سلمى، ولا رهبة من ملك مثل النابغة الذبياني. فهؤلاء الشعراء: زهير والنابغة وامرؤ القيس من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين، وسكت عن الأعشى شاعر الشهوة إلى الخمرة والمرأة، وقد أفسد شعره بتكلف الألفاظ الفارسية في شعره، فلا يدخله الإمام معهم.

⑥ **تجويد المعاني النادرة:** بأخذ المعنى الذي قلّ تناول الشعراء له، فيعيد صياغته، ويبلغ به من الجودة مبلغاً يتفوق به على من كان قبله.

⑦ **تحسين المبادرة:** إذا بادر إلى شيء جديد لم يكن معروفاً جمّله في عيون الآخرين وجعله حسناً فاقتدوا به، بمعنى أنه يتحلّى بتجويد المعاني التي يتداولها الشعراء على قلّة، ويحسن في عرض المعاني التي بادر إليها، ولم يسبقه إليها أحد. الجودة والحسن في القول الشعري تتصلّ بنصّ الشعر، بينما تتصلّ الرغبة والرّهبة بدوافع قول الشعر لدى المبدع.

وهو يبيّن شروط الموازنة على أساس الدوافع، ليتماشى مع نقد الرسول صلى عليه وسلم إذ قال: "أصدق بيت قاله شاعرٌ" <sup>1</sup> قول لبيدٍ <sup>2</sup> [من الطويل]:

ألا كلّ شيءٍ ما خلا الله باطلٌ وكلُّ نعيمٍ لا محالة-زائلٌ

فهم يبحثون عن الصّدق الشعوري في الشعر؛ والشاعر الذي يقول الشعر رغبة كزهير بن أبي سلمى يتكلّف ويتزيّد في الشعر، وهذا التكلّف والتزيّد يجعله يكذب في شعره تجاه الممدوح، ويكذب في أدواته الفنية التي تلصقُ أشياءً بالممدوح قد يتبرأ منها في حقيقة الأمر.

وكذلك الرّهبة ك النابغة الذبياني في خوفه <sup>3</sup> من النعمان؛ إذا أثبت الخوف على نفسه بقوله <sup>4</sup>:

فإنّك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أمّا الأعشى فلم يذكره لأنّه أفسد شعره بما أدخل في شعره من ألفاظ فارسية، ورحل به إلى ملوك فارس من الأكاسرة يطلب عطاءهم بشعره.

تطبيق آخر:

الغرض من هذا التطبيق بيان أن التفاضل بين الشعراء يعود إلى ما يقدمه الشاعر من طرق جديدة تبرز إبداعه، وتكشف عن فطنته إلى ما لم يفتن إليه غيره بدقته في التعبير، وقدرته على التأثير من ذلك ما رواه أبو الفرج عن الرياشي بقوله:

<sup>1</sup> - صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (١٩٤-٢٥٦هـ) دمشق-دار الفحاء، الرياض-دار السلام، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م: ١١٢٥، رقم: ٦٤٨٩

<sup>2</sup> - شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، طبعة ثانية مصورة، الكويت-مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م: ٢٥٦

<sup>3</sup> من العلماء المتقدمين من يقول: إنّ الاعتذاريات لم تنبَ على الخوف؛ لأنّ النابغة كان في نجد وكانت نجدٌ عصيّةً على فارس والمناذرة الذين لا يستطيعون الدّخول إلى الصحراء التي هي مهلكتهم، فحنينه إلى العطايا يثبت الاعتذاريات من باب الرغبة لا الرّهبة.

<sup>4</sup> - ديوان النابغة الذبياني: ٤٠

(( سئل الأصمعي عن بشار ومروان: أيهما أشعر؟ فقال: بشار، فسئل عن السبب في ذلك، فقال: لأن مروان سلك طريقاً أكثر من يسلكه، فلم يلحق من تقدمه، وشرکه فيه من كان في عصره. وبشار سلك طريقاً لم يسلكه، وأحسن فيه، وتفرد به، وهو أكثر تصرفاً، وفنون شعر، وأغزر وأوسع بديعاً، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل))<sup>١</sup>

♦ فالأصمعي جعل بشاراً أشعر من مروان؛ لأن مروان مقلد، ولم يخرج على مذاهب الأوائل في التعبير الشعري، وما تقدم به كان عدلاً لعامة شعراء زمانه، ولم يكن لأعلام (جبال) شعراء زمانه، فلم يدل على طريقة ولا على فطنة.

وجعل بشاراً أشعر من مروان؛ لأنه سلك طريقاً في الشعر جمع بين المحافظة والتجديد، وكان الشعراء قبله أبناء زمانهم وحسب، فكان خاتمة المتقدمين وبداية المحدثين فجمع ميسم العهد الأموي العربي والعهد العباسي الحكم أسرة عربية غلب عليها العجم غلبة وقهراً في طورها الثاني بعد الرشيد، فكانت طرقه في التعبير سبباً لتقدمه على الشعراء، وكان إحسانه في هذه الطرق مزية دالة على طاقته الإبداعية، وتفرد في الإحسان بها مجموعة دالة على قوة الطاقة الإبداعية لديه، وتفوق عليه في كثرة فنون الشعر التي تصرف بها أي غير فيها طرق التعبير عن تلك الفنون وأحسن في تصرفه بها تصرف المحسن المنفرد فيه، وكان أغزر شعراً كمية من مروان، وأكثر بديعاً (تجديداً). فمجموع هذه الصفات جزء من فضاء صيغة أشعر الشعراء ومعانيها.

فبشار فتح طريقاً في جبل الشعر وسلك فيه شعباً لم يسبقه إليه أحد، ولم يستطع أحد من الذين حاولوا تقليده أن يلحقوا به، فله طريقة في التعبير الشعري مختلفة عما كان قبله، ولم يلحق به أحد ممن جاء بعده.

وبشار رغم أنه من العجم يعد في طريقته جامعاً للأصالة التي هي أساليب المتقدمين، إلا أنه لم يحافظ عليها كما هي بل جعل نبوهاً نبوياً طبعياً، فاستقامت له الحداثة الجديدة؛ لأنها مبنية على ركن اللغة والأدب والتقاليد الفنية العربية التي ورثها من بني عقيل الذين تربى عندهم.

### الموازنة بين الطائيين عند الأمدي ٢:

أراد الكتاب أن يوازن بين الشاعرين (أبي تمام والبحتري) فجعل المقدمة للحديث عن مذهب كلٍ منهما؛ فذكر أن مذهب البحتري الطبع بينما كان مذهب أبي تمام الصنعة، وأضاف رأياً ثالثاً إذ قال: إن شعر البحتري، وهو تلميذ لأبي تمام، لا يخلو من الصنعة، كما أن أبا تمام، وهو أستاذ مدرسة الصنعة فإن شعره لا يخلو من الطبع.

### شروط التأليف في الموازنة:

جاء الأمدي ثمرة لنضج الوعي النقدي لمسألة الموازنة فجعل شروط التأليف مطوية في نظام الموازنة، فقال فيما قال:

((وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين؛ لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه<sup>٣</sup> وساقط شعره، ومن مساوئ البحتري ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلظه في بعض معانيه.

١ - الأغاني: ٣ / ١٤٧

٢ أبو قاسم الحسن بن بشر الأمدي المتوفى سنة ٣٧٠هـ

٣ الفرق بين الغلط والخطأ: أن الغلط أن يعي عن وجه الصواب، بينما الخطأ ما كان من غير عمد.

ثمَّ أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية<sup>١</sup>، ثمَّ بين معنًى ومعنًى، فإنَّ محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثمَّ أذكر ما انفرد<sup>٢</sup> به كُلُّ واحدٍ منهما فجودُهُ من معنًى سلكه، ولم يسلكه صاحبه. وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال أختم بهما الرسالة<sup>٣</sup>)) فالشُّروط التي قالها الإمام عليٌّ-رضي الله عنه-مطبَّقةٌ هنا: فقد دخل بداية في المذهب وأشار إلى أنَّ الغالب على البحتري مذهب الطَّبع، بينما الغالب على أبي تَمَّام مذهب الصَّنعة، إلَّا أنَّهما كانا في سياق القبيلة (طي) وفي طور الانتقال من البداوة إلى الحضارة، وهذا ما يفسِّر تداخل مذهبيهما فلا يخلو شعر أبي تَمَّام من الطبع كما لا يخلو شعر البحتري من الصَّنعة. ثمَّ التفت إلى الزَّمن فهما يعيشان معاً في عصر واحد، والمكان تقريباً واحدٌ لأنَّهما ينتميان معاً إلى قبيلة طي العربيَّة ولواء ونسباً. **إضاءة على النص:**

١- فائدة تقديم المساوي على المحاسن ليبقي إنصاف المعيار، لكنَّه ركَّز مساوي أبي تَمَّام وفلَّ مساوي البحتري ليدلِّنا على ميله إلى الطَّبع أكثر من الصَّنعة.

٢- إحيالاته: المستحيلات التي لا تتحقق، وقد أكثرها في شعره.

٣- السرقات في شعر أبي تَمَّام: أخفى أبو تَمَّام سرقاته باختياراته التي اختارها للشُّعراء الفحول والإسلاميين والمخضرمين والفرسان...الخ. وكان يتصرَّف في اختياراته بما يخدم مذهب البديع؛ فينتقي الرواية التي حافظت على البديع وقد يضيف للشَّعر بديعاً من عنده.

٤- صنعة أبي تَمَّام مختلفة عن صنعة زهير بن أبي سُلمي؛ فزهير كان ينقِّح أشعاره في معانيها ويهذِّب ألفاظها من بداوتها بعد إبداعها. أمَّا أبو تَمَّام فقد أدخل الغشَّ البديعي إلى مصنع الإبداع لديه من خلال الاختيارات التي صُهرت في ذاته ثمَّ خرجت في شعره؛ لذلك استهجن العلماء هذا الشَّعر لأنَّه أسرف في عناصر عمود الشَّعر وأقام شعره كلَّه على أساس من الصَّنعة البديعية فهبطت قيمة هذا الشَّعر.

٥- في قوله من معاني أبي تَمَّام مجاز؛ لأنَّ المعاني مطروحةٌ على الطَّرِيق، وإنَّما قصد في ذلك خصوصيَّة أبي تَمَّام في التجارب التي تخصُّه في ذاته.

٦- الجودة والرداءة تتعلَّق بالمعاني الشَّعرية (الصور، التشبيهات، استعارات، كنايات، تقديم وتأخير، صور نفسيَّة)

وهذا الكلام يشير إلى أنَّ أبا تَمَّام قد بلغ في الصَّنعة الشَّعرية مبلغاً عالياً، فلمَّا ضعف شعره وسمِّي ساقطاً صار يستفزع منه ذلك، لأنَّه كسر أفق التوقُّع إذ العادة عند شعراء مدرسة الصَّنعة القديمة (عبيد الشَّعر) أنَّ شعرهم كلَّه مستوٍ في الجودة، فقصيدة واحدة تغني عن بقيَّة أشعاره التي تكون في سوية واحدة من الدِّقة والصَّنعة، بعكس الشَّعر المطبوع الذي يتسمُّ بالتفاوت بين قصائد الشَّاعر الواحد.

وعندما سُئل أبو تَمَّام عن ساقط شعره قال: (كلُّهم أولادي) وقد سُئل البحتريُّ عن أبي تَمَّام فقال: (جيده خيرٌ من جيدي، وريدي خيرٌ من رديئه)

<sup>١</sup> مجرى الروي

<sup>٢</sup> ظاهرة التفرد التي تحدَّث عنها الأصمعيُّ بأنَّه ينفرد كلُّ واحدٍ بمعنى لم يأت به أخوه.

<sup>٣</sup> - الموازنة: ٥٧/١

<sup>٤</sup> وجد أبو تَمَّام المتقِّمين يثنون على استخدام المحسِّنات البديعية فأسرف بها في شعره.

الموازنة بين القصيدة والقصيدة ليست على الغرض الشعري، وذلك لإبعاد العاطفة وسيطرة فكرة المعنى، فاختر الدراية عن طريق اختياره لعناصر الفن؛ الوزن<sup>١</sup> والموسيقى والقافية والإيقاع المترتب على الأصوات ومجرى الروي، ثم يوازن بين المعاني في أجزاء القصيدة التي يتفوق في تأديتها شاعر دون الآخر. **النظم** معقد يظهر في المعنى وتظهر كسوته من الألفاظ معه، ثم تأتي فكرة التحام النظم التي تتحول بمرور الوقت إلى التناغم لتصبح الوحدة العضوية في الكلام قوية جداً. ذكر التشبيه وأراد به باب البيان، ودراسة الأمثال للموازنة في صور الأحوال ومشاهدها بينهما. وقد ختم الأمدئي كتابه باختيارات شعرية لكلا الشاعرين رتبها حسب حروف المعجم.

مما تقدم يتبين أن للموازنة شروطاً، وأنها تشترط التجانس بين الأشعار موضوع الموازنة، وأن فنون الشعر كلها قابلة للموازنة بيتاً ومقطعة وقصيدة، وكلها تبرز اقتدار الشعراء، وكفاءتهم في العلو بالإبداع عالياً.

---

<sup>١</sup> الوزن الصرفي، الوزن الشعري، وزن ترتيب الكلام في العقل والنطق (طرق عرض المعاني التي يجري عليها الحكم)

## التَّجربة الإبداعية وأثرها

### في المبنى والمعنى

التَّجربة تفاعل بين الإنسان والحياة والطَّبيعة، على أن يكون الإنسان جزءاً من هذه الطَّبيعة؛ لأنَّ التفاعل بالطبيعة الخرساء وحدها يعد تجربة تأملية، والتأمل يبرز فيه الجانب الفردي أكثر من الجانب المجتمعي، أمَّا التفاعل والطَّبيعة الاجتماعية للمجتمع فهو تجربة ذاتية اجتماعية.

**التَّجربة الإبداعية:** انفعال المبدع بمحيطة واستجابته لفعل المحيط بتعبير إبداعي يعبر عن موقفه من ذلك الفعل، ممَّا ينتج ردَّة فعلٍ هي التجربة الإبداعية فتكون مسألة تعبيرية يعبر فيها عن انفعاله.

على سبيل المثال: الرسَّام الذي يظهر أثر انفعاله في اللوحة التي يرسمها، واللوحة على هذا تكون لغة خرساء يستنطقها الناقد الفني ومتذوِّق اللوحة الفنية؛ فيقوم باستخراج مقوِّمات النَّفس البشرية من خلال حركة الألوان فيها، أو من خلال تناسب الأقسام، أو تدرج الخطوط في ظهورها وخفائها، وهيئاتها استقامة وانحناء وتدويراً وتربيعاً، وانغلاقها وانفتاحها.

فتظهر الصِّفات الشخصية في أثناء التَّجربة الشعورية من خلال خطوط قلم الرصاص فيها، كما يستطيع معرفة طبيعته النَّفسية (داكنة، مشرقة... الخ) من خلال توزيع الألوان والرُّموز وطريقة الرؤية في اللوحة؛ لتكون بذلك اللوحة طريقة موازية للغة مبنى (اللغة ونظامها والفن مدحا أو هجواً أو رثاء... والتصوير والمشاهد والموسيقى في الأوزان والإيقاع في القوافي ومعنى وغيرها...)

والتَّجربة الشعورية التي يعبر عنها المبدع تكون وفقاً لاستعداد المبدع واستجابته للمثير في النَّفس، وعليه يتفاوت النَّاس في سرعة استجابتهم لهذه المثيرات:

**فسريع الاستجابة:** يعبر عن الموقف مباشرة، وفي اللحظة نفسها عند وقوع المثير، وهو يعتمد على التَّصعيد وتكثيف المثير، إذ يكون لديه استعداد لضغط التَّجربة في ثوانٍ؛ وقد اختار النَّبي حسَّان بن ثابتٍ شاعراً للدَّعوة؛ لأنَّه يمتلك هذه القدرة، فهو من أهل الطَّبع العالي يستطيع قول الشَّعر وفق إرادة من يريد لا إرادته نفسها.

**الأقلُّ سرعةً في الاستجابة للمثير:** لا يستطيع التَّعبير عن موقفه مباشرة، وإنَّما يمتصُّ المسألة، ثمَّ تدخل إلى عقله الواعي مدَّة من الزَّمن (تختمر)، إلى أن تخرج استجابته ورَدَّة فعله للمثير الذي حدث بعد زمن يطول أو يتوسط أو يقصر لكنه ليس مباشراً.

### خطوات الاستجابة للمثير:

بعد وقوع الفعل أو التفاعل في الموقف مهما يكن يأتي:

① **الامتصاص:** أن يمتصَّ المشهد بعينه، ثمَّ يحوِّله إلى الدماغ فالذاكرة فالنفس التي تعقل وتنفل للصورة المخزنة فيها للواقعة فور حدوثها أو بعد ذلك.

② **الاختمار:** أن تختمر التَّجربة التي مرَّ بها المبدع وتكتم في نفسه حيناً من الدهر كأنها ليست قائمة.

③ **التَّحريك (حركة الحياة):** حدوث محرِّك جديد يحرك المثير المختمر في الدَّهن، لينشره في محيط المبدع فيبدأ بالاشتعال نفسياً.

<sup>١</sup> أمَّا اللُّغة المنطوقة فهي كما يقول عنها ابن جني: أصوات يعبر بها كلُّ قوم عن حاجاتهم.

**4 البوح:** إخراج المثير من عالم الاختمار بالتَّحريك إلى عالم الوجود، عن طريق التعبير عن استجابته للمثير؛ فتتحوّل المسألة من مسألة شعورية إلى مسألة تعبيرية في جهة من جهات الفن (نص، مشهد، لوحة... الخ)

**المبنى والمعنى في التجربة الإبداعية:**

كان المتقدمون يعبرون عن المبنى باللفظ وعن مادته أو فكرته بالمعنى، لأن اللفظ يومي بإفادته إلى اللغة ونظامها، والمعنى يومي إلى الفكرة على طريقة التعبير عن الشيء جزء منه، والمبنى تعبير عن قوام العمل الإبداعي (نصاً أو لوحة أو تمثالاً أو موسيقى وإيقاعاً...) مما يجعله أشمل من اللفظ واللغة. ذلك أن خوض تجربة شعورية بمجرد الحس بها والشعور بالآخر يكون مولّداً للفظ والنظام اللغوي في الذهن، وأولى خطوات التعبير عن التجربة الإبداعية هي التفكير الذي لا يقوم إلا بمعنى ولفظ معاً، أمّا الصّوت الذي يخرج من الشفتين فهو معبرٌ عن النظام اللغوي الموجود في الذهن لا غير ابتغاء تبليغ الآخر أو تنبيهه على أمر أو دعوته لأمر.

**والمبدع** يقَدِّم دائماً المعنى على اللفظ؛ فحصول اللفظ يكون بمجرد حصول المعنى للتجربة الشعورية، بينما يقَدِّم المتلقي اللفظ على المعنى؛ لأنه أوّل ما يصل إلى سمعه، وبه يستدلّ على المعاني التي أرادها المبدع. ومن هذه الجهة تفهم أن العلماء المتقدمين لم يكونوا أنصاراً للمعنى وهم يعتدون به، ولا أنصاراً للفظ وهم يعتدون، وليسوا متناقضين إذا وجدت عالماً كعبد القاهر الجرجاني الذي صرح في أسرار البلاغة أنه يتحدث عن المعنى إذا جعل حال المتكلم همه، ويقدم اللفظ إذا جعل حال المخاطب أو المتلقي همه. وهم إنما يدرسون المبنى بقسميه (الشكل) (الفن) (الموضوع)

نظم الكلام يأتي وفقاً للعقل والوزن والانفعال ونظام اللغة، فهو عملية معقدة من الاختيار السريع العقلي والنفسي واللغوي<sup>1</sup> لعلاقة بناء النظم نثراً أو شعراً، متصلاً بالتجربة الشعورية ليندمج بكلّ ذلك في أقلّ من ثانية.

**العلاقة بين المبنى والمعنى في التجربة الشعورية:**

لو كان الأمر يتناول مبنى نص محدد قصيدة أو خاطرة أو قصة أو رواية أو مسرحية لكان الأمر ميسوراً في ضوء نص منجز بين أيدينا، بيد أن الأمر يتصل بتحول الصور المُحَسَّة التي يستقبلها الذهن من المحيط، وتحويلها في مختبرات الذهن إلى كيان نفسي يأخذ من الحس الأشكال والهيئات والحركات والسكنات، ويعيد تغليفها بأدوات النفس، ويعيد تلوينها بألوانها بتأثير ما قدمته الحواس الخمس من ملموس، ومسموع، ومشموم، وملون، ومن ملح وعذب، ومر وحلو، ومؤلم... بمواقف النفس منها عند إدراكها؛ فتأخذ ألوانها من تلك المواقف، وهي مسألة لا تخضع لآلية علمية محددة الأبعاد إذ يختلف الناس في استجاباتهم وإظهار وعيهم بما كان جزءاً من تجربة شاهدها أو شاركوا فيها، والتذوق في المشاركة أعلى درجة نظرياً من المشاهدة، وربما كانت المشاهدة أشد تأثيراً في أحوال خاصة ببعض المبدعين دون بعض.

**تحليل التجربة الشعورية ودراساتها:**

**1 البحث عن أدوات الشعور في النصّ** (الألفاظ بما فيها من أبنية صرفية وأبنية التصغير، وأبنية العروض، وإيقاعية وصور ومشاهد... تومئ إلى المعاني التي تسكن هذه المباني وتسعى إلى غرض محدد)

<sup>1</sup> التكوين اللغوي هو الكلام الأدبي المفيد؛ واللغة الأدبية تخاطب العاطفة الإنسانية قبل العقل، نظراً لكون الإنسان بطبيعته كائن انفعالي.

② ترتيب هذه الألفاظ والمعاني بتطبيق نظرية الجرجاني في ترتيب نظم الكلام، وعرضه على العقل والعاطفة والشعور مع مراعاة تقديم الشعور على العقل في الشعر وأن التقديم يومئ إلى محل اهتمام القائل مثال: زيد مسافر، فهمه تحديد اسم المسافر دفعاً لتوهم أنه عمرو أو فلان أو علان، وقوله: مسافر زيد لأنه يريد أن يدفع الإقامة له عمن يظن أنه مقيم، فمحل الاهتمام سفره دون إقامته.

③ الطريقة التي عبّر بها عن الوسط الانفعالي التي يعيش فيها (بالأساليب أو الصور أو المباشرة...).

تطبيق على قصيدة<sup>١</sup> (بانت سعاد):

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول  
وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغن غيض الطرف مكحول

مناسبة القصيدة<sup>٢</sup>:

طبعاً لن ندرس القصيدة كلها لكننا سنعطي مفاتيح صغيرة ينتفع بطريقتها من له عقل، فقد كان كعب بن زهير من الشعراء الذين هجوا الدعوة الإسلامية والرسول الكريم - عليه السلام وعلى آله - فهدده الرسول وأهدر دمه<sup>٣</sup>، إلا أن أخاه أرسل إليه يخبره بقبول النبي - صلى الله عليه وسلم وعلى آله - من يأتيه تائباً مسلماً. وقد أتى كعب النبي فجراً ملثماً، وصافحه، وبايعه، وقبل المصطفى أوبته، فأنشد بين يديه هذه القصيدة، فأجازه عليها عباؤه (بردته) مقدراً صدقه الشعوري فيها. وعودته إلى طريق الرسول - صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه - تعني مفارقتها للجاهلية التي كان يعيش فيها؛ فهو أمام مفارقتين تكمن الأولى بطرده وهجره لمجتمعه، وفيه زوجه، والثانية بعودته إلى النبي ومفارقة الجاهلية التي كان عليها.

١ - شرح ديوان كعب بن زهير: ٦

٢ مناسبة القصيدة تدلنا على محيط التجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر قبل إبداع القصيدة

٣ إهدار الدّم مفهوم قبلي في الأصل؛ فكان إذا أساء أحد إلى أحد أفراد القبيلة بقضية مشينة تتعلّق بالشرف نادى عليه أهل القبيلة بين القبائل البدوية أن فلاناً مهدور الدّم؛ دمه مهدور، ولحمه للطيور، فإذا قتله أحد لا يطالب القاتل بقصاص ولا دية، ولا يلحق القبيلة عار الثأر به.

## دراسة علاقة المبنى والمعنى بالتجربة الشعورية في القصيدة: بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول

### بانت سعاد:

افتتح القصيدة بلفظ عجيب من ألفاظ الأضداد بانت سعاد؛ والفعل بان يعني معنى المفارقة (الغياب) والظهور معاً، ليدلّ بذلك على المرحلة الشعورية القاسية التي يعيش فيها بين أن يكون طريداً مهدور الدّم بعيداً، فيظهر له حلم العودة إلى زوجه سعاد، وبين أن يعود؛ فيهلك، ويموت بعودته. ومعاني البينونة تكمن في القصيدة كاملة، مشكّلة مركزاً وبؤرة نور لهذه القصيدة، فكلية بانت تشكّل خطّ الدائرة ومركز الأسطوانة التي تنظم القصيدة من أولها إلى آخر أبياتها:

- البينونة بينه وبين الجاهلية التي ينخلع منها بعد طول معاشرة (رأي أستاذنا د. وهب رومية) وسعاد رمز للجاهلية عنده.
- البينونة بينه وبين الرّسول الكريم والدّعوة الجديدة أولاً.
- البينونة بين الحياة والموت، وحوار ذلك في قوله:  
كُلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آله حدياء محمول

- البينونة بينه وبين أصحابه الفارين معه حين سيأتي إلى النّبي ويعلم إسلامه. وفي قوله بانت سعاد يصوّر حال المحبوبة في مفارقتها؛ على تفسير معنى البينونة بالمغادرة، بينما يصوّر ظهورها له عند مبايعته للنّبي على تفسير معنى البينونة بالظهور.

كما أنّ اختياره لهذا اللفظ من ألفاظ الأضداد إشارة صريحة إلى تمكّن فكرة التردّد والقلق في نفسه، فهو بين مقبلٍ ومديرٍ. وهي لفظة تظهر جانبين من الشاعر التي يعيشها الشاعر حال إبداع القصيدة، جانب حرقة الفراق للمحبة وشهواتها، وجانب الاستبشار بالرسالة ومتطلباتها.

### فقلبي اليوم متبول:

متبول: قال ابن فارس: ((وَالْتَبَلُّ غَلَبَةُ الْحُبِّ عَلَى الْقَلْبِ، يُقَالُ قَلْبٌ مَتَبُولٌ. وَيُقَالُ تَبَلَّهْمُ الدَّهْرُ إِذَا أَفْنَاهُمْ))<sup>١</sup> فكانه قد أضناه حب زوجه سعاد، وحنينه إليها. عبّر بتبل قلبه عن تعلّقه بأثرها لشدة حبه لها، وإجبار نفسه بالعودة إلى المدينة حيث هي هناك.

### متيم إثرها:

يبدو أن لفظ متيم معناه الاستعباد للمحبة ((يُقَالُ تَيَّمَهُ الْحُبُّ إِذَا اسْتَعْبَدَهُ))<sup>٢</sup> فأضحى سامعاً مطيعاً لها، فيظهر قلبه في حركة حيّة لظهور سعاد واختفائها؛ إذ إنّ سعاد ليست جزءاً منفصلاً منه، بل هي جزء من قلبه نفسه. والهاء في إثرها تعود إلى سعاد فبعدّها، وهي مفارقة له يجعله بحاجة ليلهو عنها إلى قلبه، فإذا به يجد أثرها في قلبه لا انفصال بينه وبينها، وقد قيّد بها قلبه، وكُيِّل بحبّها يتطلّع إلى من يواسيه ويلهيه عنها.

١ - معجم مقاييس اللغة: ١ / ٣٦٣

٢ - معجم مقاييس اللغة: ١ / ٣٦١

## وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا      إلا أغنَّ غضيضُ الطرفِ مكحولٌ

في هذا البيت يَرَجِّحُ لنا كون معنى **بانت** في البيت الأول (غادرت) بمعنى رحلت مع الجماعة.

### سعاد:

اختيار اسم المرأة<sup>١</sup> سعاد يشير إلى سعادته بها؛ وهذا دليلٌ واضحٌ على أنها صفةٌ لزوجها ولا يبعد أن يكون اسمها أيضاً فاشتق الصفة من اسمها، وهي قدرة فنية لتحريك الأسماء من جمود الوضع إلى ليونة الاشتقاق بقوة الطاقة الإبداعية. اختار صفة السَّعادة في إشارةٍ إلى سعيه وراء السعادة في الانتقال إلى الرسالة الجديدة، والتطلع إلى التغيير فيها والإثمار؛ إذ إنَّ الشباب دائماً يتطلَّعون إلى الأفكار الجديدة ويملُّون الأفكار القديمة. وهو يريد الإشارة إلى أنَّه سعيدٌ بها وهي سعيدةٌ به، فيعكس روح العلاقة بينه وبينها المتمثلة بالسعادة، فكأنه زواج جديد ينعطف على زواجه القديم. أعاد ذكر اسم سعاد مرتين تلوذاً بذكرها.

### غداة البين:

**بان، البين:** على مسافةٍ لفظيةٍ واحدةٍ؛ ممَّا يدلُّ على تعاون مبني اللَّفظ والمعنى في التعبير عن التجربة الشعورية التي يعيشها.

غداة البين: هو صباح الفراق، وهو صباحٌ مرُّ قاسٍ عند الشاعر والمحبوبة، وذلك لرحيل فريقٍ من أبناء القبيلة تاركين لهم ذكرياتٍ عند المقيمين، حاملين معهم ذكرياتٍ المقيمين في رحيلهم؛ فالعلاقات الاجتماعية ليس من السَّهل تمزيقها بحدود الأشخاص. إذ رحلوا:

أشار بذلك إلى رحيلهم لا نيتهم في الرَّحيل، وتعلَّقه بسعاد الآن تعلُّقٌ باسمها وصفتها لا بها لرحيلها، وفي ذكرها استحضار نفسي لشخصها دون شخوصها أمامه. فجَدَّد الشاعر تأكيده وتصويره صورة رحيل المحبوبة أولاً؛ لأنَّ موقعها في نفسه مقدَّمٌ على موقع الطَّعائن، إذ اعتاد الشعراء على تصوير رحلة الطَّعائن ثمَّ التأكيد تخصيص المحبوبة من بينها.

وفي رحيل قومها رحيلٌ لها معهم، وإشارته إليهم ينفي فكرة الرَّمزية في كون البينونة وما يقصد بها هي الجاهلية والإسلام.

### أغنَّ غضيض الطرف مكحول:

**الأغنَّ:** كأنما يخرج الصوت من أنفها لا من فيها، ومنه مصطلح الغنة في الإدغام. فزَيْنُ المحبوبة بعد رحيلها بصوتها، بعد أن وضعها في نار الهجران والفراق؛ ليدلَّ على شدَّة الوله بها وحرقة الفراق وزيادة التعلُّق بها، فلم يبقَ في ذهنه سوى سعادته معها وصوتها الأغن وكحلها الممدود على عينيها، يريد التمسك بمعالم بدنِها خشية الانقطاع لتثبت في النفس وفي الشعر معاً.

<sup>١</sup> يشير السُّيوطي أنَّ الشاعر في الجاهلية والإسلام لم يكن يصرِّح باسم المحبوبة صراحةً، لأنَّه إذا صرَّح باسمها فسيحرم الزواج منها، ولم يصرِّح باسم امرأة سوى السيِّدة مريم عليها السَّلام في القرآن الكريم للنَّصِّ على براءتها ممَّا اتهمت به، وإنَّما كانت أسماء النِّساء في الأدب العربيَّ إشاراتٍ وإيماءاتٍ لصفاتهم، إذ إنَّ الشَّعر محكومٌ بالأعراف والتقاليد البدوية.

رغم أنه أعاد ذكر اسم سعاد مرتين تلذُّذاً بذكرها، إلا أنه أخفى ضميرها في كلمتي (أغنُ، غضيض) إذ إنها صفاتها، والصفة تستدعي استحضار الموصوف في الذهن، بالإضافة إلى أن تعلُّقه بكحلها وصوتها كتعلُّقه بسعادتها.

#### ومن المبنى العروضي:

بنيت القصيدة على البسيط، وتفاعيله: مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن، مرتين. نود أن نلاحظوا أن الوزن العروضي يختلف عن الوزن الصرفي الذي يبحث في أوزان الألفاظ المفردة، في حين تجد الوزن العروضي يبحث عن الحركات والسكنات في علم تتعلمونه من الأول الثانوي إلى اليوم. وهو يبحث عن تفاعل محددة لكل بحر من بحور الشعر. ووزن البيت الأول:

بانَتْ سَعاء/مستفعِلن/ دُفِعلُ/ فعِلن/ بي ليوم مَتْ/ مستفعِلن/ بولُ/ فَعْلُنْ  
تجد أن الفعل (بانَتْ) قد أسند إلى سعاد، فأخذت تفعيلة مستفعِلن كلمة بانَتْ وبعضاً من سعاد هو (سعا) وأبقت الدال للتفعيلة التي بعدها، وصادفت معنى فسعاد (بانَتْ) أي انتقصت سعادته، ارتبط بها فعل البينونة، وارتبطت بقلب الشاعر، في أمر غير مقصود من الشاعر، وليس لازماً من الأصوات التي تقاسمتها تفاعيل الأوزان، وارتبط القلب (دفعِل) فعِلن فحذف ألف (فاعِلن) لما في تحول القلب من حال إلى حال أخرى، صحبه تغير في حال التفعيلة لتبيان علاقة بين المعنى وتشكيل بناء المبنى في ضوء تشكل صور المعنى، وهذا شبيه اليقين لدى من تتبع حركة المباني العروضية بحركة المعاني فيها، (بي اليوم مت) مستفعِلن مرتبط بعلاقة بعض القلب بالزمن وتغيره فجاءت التفعيلة رابطة ثلاث ألفاظ بوزنها (قلبي اليوم متبول) على تنازع اليوم بعض القلب وبعض الحزن، واليوم في الأصل زمن محايد إنما الإنسان يتأثر قلبه بالأحوال. وفي عجز البيت يقول:

مُتَيْمٌ إثرها لم يُفَدْ مكبولُ

مُتَيْم/ مفاعِلن/ إثرها/ فاعِلن/ لم يفد مكْ/ مستفعِلن/ بولُ/ فعِلن  
مُتَيْمٌ بالبناء الصرفي اسم مفعول و(مُتَيْمٌ) اسم فاعِل، لكن الوزن العروضي (مفاعِلن) بحذف الثاني الساكن من (مستفعِلن) فكان تتيمة كان مجازياً فنقلص الوزن لمبالغته في المعنى، وإثرها جاءت على الأصل لبعدها حقيقة محسة، ومعناه بعدها أي بعد سعاد، فهو حقيقة، والفداء والتكبير على مجاز القيد بالتكبير، فتقارنت التفعيلتان على اللفظين في تخطي حدود اللفظ إلى جاره وقطع الأصوات لتشكل إيقاعاً للوزن العروضي بتكرار التفاعيل.

وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا      إلا أغنَّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

وما سعا/ مفاعِلن/ دغدا/ةالبينِ إذ/مستفعِلن/ رحلو/فعِلن  
إلا أغنَّ/ مستفعِلن/ نُ غضي/ فاعِلن/ ض الطرفِ مكْ/ مستفعِلن/ حولُ/ فَعْلُنْ/  
قصر سعاد على غنة صوتها وخفوتها، وجمال كحلها، فلما بدأ بنفي سعاد، تخطى الوزن المعياري/مستفعِلن/ إلى /مفاعِلن/ وتفعيلة الضرب فعِلن بتسكين العين مما يناسب القصر في وصف سعاد... ومثل هذا يقال في سائر الأبيات.  
مما تقدم يتبين أن معنى كلمة (بانَتْ) يطفو على سطح القصيدة والوعي للشاعر مما يعني براعة في الاستهلال، وحسناً في المطلع، وهي بمعناها الأول (فارقت) تُظهر الحسرة واللَّهفة مباشرةً.

فقدّم السبب على النتيجة؛ إذ إنّ مفارقة المحبوبة والسعادة معها، سببٌ لا محالة في هموم قلبه وتعلّقه وإرادته الارتحال معها.  
فالبينونة والفراق أدّت إلى بينونة السعادة عنه، وهذا ما أدّى إلى تعلّق قلبه وشدّة تعلّقه، ليصل أخيراً إلى حرّقه وانكساره النّفسي وقد تركت التجربة أثارها في المبنى، كما أثر المبنى في تشكّل المعنى شعرياً ذلك أن العلاقة تبادلية. والقصيدة كلها تدور في هذا الفلك.



## طبقات الشعراء

### مفهوم الطبقة:

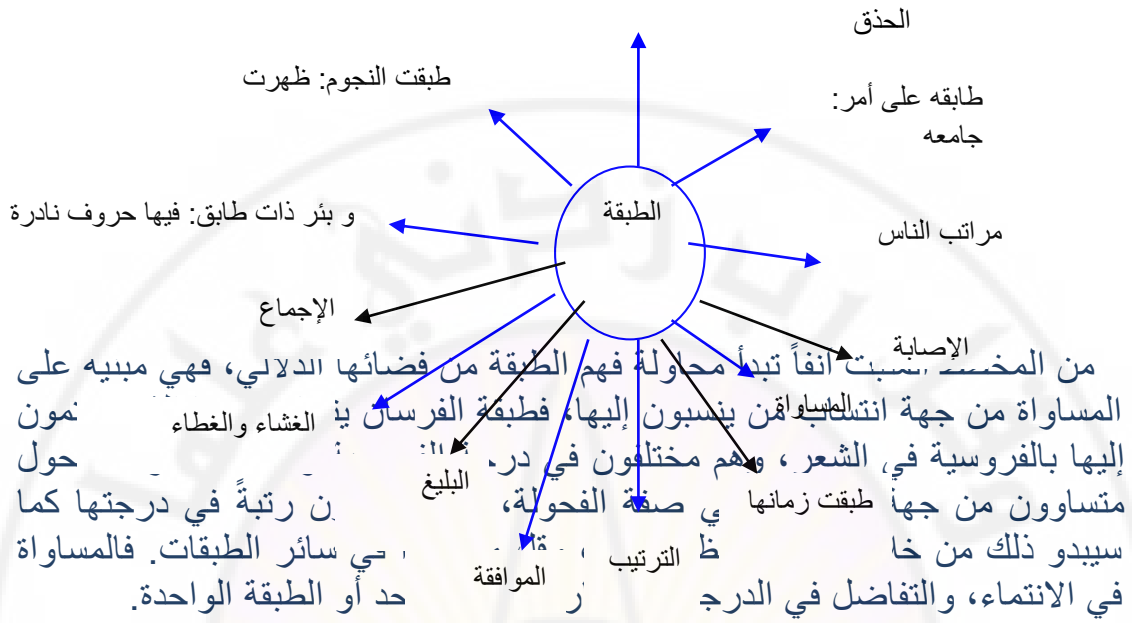
للطبقة مفاهيم متعددة بتعدد موضوع الطبقات نفسها، فهناك الجذر اللغوي الذي ترتد إليه المعاني المختلفة للطبقة، وفيه أصول اشتركت فيها مواضيع الطبقات، ثم يضاف إلى ذلك ما اقتضته كل طبقة بما يخص، وشاركت غيرها بما يعم، ويرد ذلك المعنى الاصطلاحي، ومؤداها عند أشياخ الطبقات من المحدثين والمؤرخين عندما تشتبك على الدرب خطاهم، ثم يتلو ذلك حديث المعاجم في أمر الدرجات؛ لأنه يعانق مفهوم الطبقة حيناً على وجه المطابقة، ويخالفها بعد مقاربة، مما يقتضي إيماءة إلى الدرجات، وهي مما يضاد الدرجات من جهة توجه الحركة، ويشاطرها الترتيب والتدرج لكن بمعنى الحركة في إطار الهبوط والنزول.

ويعقب ذلك معناها عند النقاد؛ ليكون كلامهم مفتاحاً للحديث عن طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي: (-٢٣١هـ) في ضوء تقسيم كتابه، والعودة بكل ظاهرة إلى ما قاله معاصره الأصمعي (-٢١٦هـ) بل لعله أحد شيوخه في فن النقد.

### المعنى اللغوي:

اعتماداً على ما ورد في مجمل اللغة، ومقاييس اللغة، ولسان العرب، والقاموس المحيط، يمكن إثبات الجدول الآتي؛ لنتبين الفضاء الدلالي للجذر اللغوي لمادة (طبق) بغية معاينة ما كان من معانٍ لها توافق عملاً من أعمال ابن سلام في طبقات شعرائه، أو قولاً له أو لغيره؛ ليكون ذلك مرجحاً لهذا القول أو ذاك العمل، وفيما يأتي تقريب لها بالرسم الآتي:

## التواتر بمعنى التتابع



ومن المساواة في الانتماء إلى الطبقة تتحقق صفة الإصابة بتحقيق جوهر الطبقة التي عمل الشاعر على تحقق رسالتها في فنه على وجه ما، فاستحق اختيار العلماء له على هذا الأساس، فإذا ساوى غيره في أكثر من فن وأصاب جوهر ذلك الفن بمقدار يجعله أهلاً للانتماء إلى أكثر من طبقة فله ذلك؛ لأن المقياس نسبي، ولا يمنع من أن يستوي في انتسابه إلى أكثر من طبقة، أو يصيب في فنه أكثر من علم وفن. ويظل الفرق في درجة عمق الإصابة أو لطفها في خفاء، أو شرفها في علو. ومن المصور يمكن إثبات حقيقة أن من ينتمون إلى طبقة بينهم حد من الإجماع والاجتماع يجعلهم قابلين للتصنيف في طبقة واحدة من غير أن يمنع ذلك من اختلافهم فيما عدا ذلك الاشتراك في حد الانضمام إلى الطبقة، ولا شك في حقيقة ذلك الإجماع والاجتماع معاً.

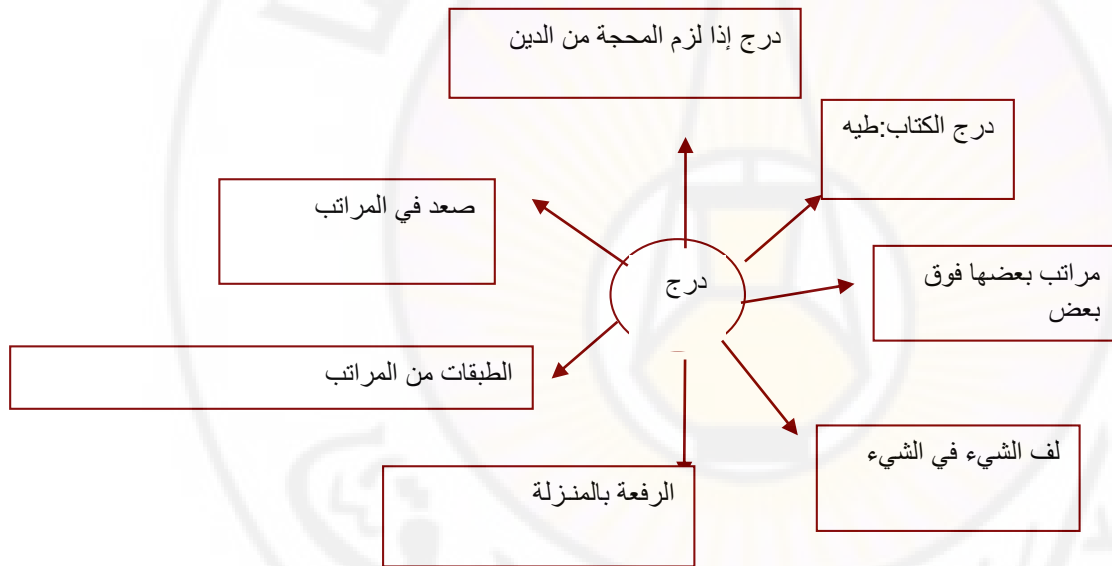
ويقرب من ذلك نقاط الموافقة بين أبناء الطبقة في طرق فنه العامة أو مناهجهم في معالجة الحقائق الفنية والأدبية، بحذق في توظيف الوسائل خدمة للمقاصد؛ لتكون تلك الوسائل بالغة حد التأثير في المخاطب أو المتلقي.

والطبقة فيها نجوم يظهرون؛ فيطغى نورهم على من سواهم ممن ينتمون إلى طبقتهم، فيختفي بعضهم عن الأنظار، فتكون الطبقة غطاء لهم؛ ذلك أنهم لم يفلحوا في التفرد الباهر في إرساء المشترك، ليكونوا معالم يُهتدى بها إلى الطبقة وفيها، أو بما يجعلهم متفردين في الخروج على الخطوط العامة في طبقتهم، وهذا ما عبر عنه بالحروف النادرة أو طبقات البئر.

في المصور تبرق مسألة التتابع التي يمكن أن تقع على أمور منها: زمني للطبقات، ومنها فني لها، ومنها داخل الطبقة الواحدة، فالتواتر بمعنى التتابع يمكن أن يأتي على وجه من هذه الوجوه، أو اثنين، أو كلها.

لعل صفة الإصابة لجوهر ما تجتمع عليه الطبقة-موضوع التصنيف-هي في كل ما سلف ذكره، من صفات للطبقة، كما حاولت هذه المقالة أن تجمع متفرق المعاني إلى الجذر اللغوي وقد انبثقت منه هذه المقولة، وتفرعت له.

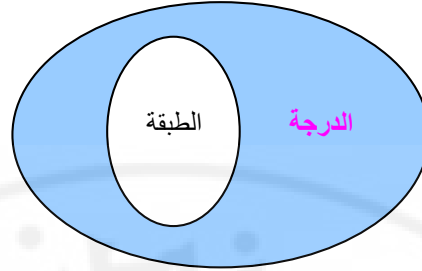
ولعل عرض خلاصة الجذر اللغوي لمادة: (درج) تعين على فهم الطبقة، ورصد علاقتها بالدرجة، مما يفتح الباب الموصد لفهم ما جاء به القدماء من بعد، وقد اجتمع للدرجة من المعاني ما تخيرناه من لسان العرب، فيما يأتي:



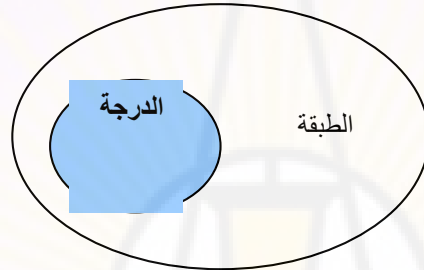
واضح من مخطط مادة (درج) تداخلها بمفهوم الطبقة، ذلك أنك تستطيع من جهة الدلالة اللغوية المجردة أن تجعل الدرجة متضمنة معنى الطبقة، أو محتوية عليه لقوله: والدرجة طبقات من المراتب، والمراتب بعضها فوق بعض، ويلتف بعضها على بعض. والدرجة لزوم المحجة من الدين والكلام، أي فيها تقيد بما يعد حجة لأتباع الدرجة، وأهل الدرجة الواحدة في حد التقيد بمحجة الكلام الشعري أو النثري سواء، وذلك في فصاحة اللغة وسلامتها من اللحن، وجفوة ما يعوق الفصاحة، أو يدنو بها عن رتب البلاغة، وما يחדش الحد الأدنى من مقومات الشعر إذا كان الكلام شعرياً في بنيته ومقصده، وما يطعن بالطبع في قول الكلام.

ثمة تساؤل يلوح لقارئ المخطط السابق يقول: ما الأصل في القضية؟ هل الدرجة أصل والطبقة فرع؟ أو أن الطبقة أصل والدرجة فرع؟ لعل المسألة لا تقوم على فرض أن أحدهما أصل والآخر فرع، نظراً إلى فكرة التحول، ونسبية الأصل والفرع، من غير ثبات على واحد منهما، ويمكن التعبير عن هذه الأحوال المحتملة برسم إيضاحي لكل حال مفردة، فيما يأتي:

أ-الدرجة أصل والطبقة فرع:  
فالدرجة تتضمن الطبقة، مما يعني أن التكافؤ يكون في الدرجات، والتفاوت في



الطبقات مجموعها من غير ما تفرق منها، أو جماعتها من دون أفرادها، وهذا يجعل الكلام غير ذي معنى سوى القول: إن لفظ الدرجة تضمن معنى الطبقة، وإن لفظ الطبقة أدرج هنا، وأريد به الدرجة، مما يعني أن الحقيقة تكمن في إلغاء احتمال أن الدرجة أصل والطبقة فرع، مما يفتح الباب لإعادة رسم الشكل السابق على النحو الآتي:  
ب-الطبقة أصل والدرجة فرع:



في هذا الرسم تبدو منطقية العلاقة بين الطبقة والدرجة ذلك أن الدرجة تعني رفعة في الترتيب قياساً بالأدنى من الدرجات الأخرى-ولعل الوهم يرى أن الدرجة أولى بهذه التسمية من الطبقة التي بدت في الرسم الأسبق، ذلك أن الطبقة يتدرج فيها من ينتمون إليها بالحدود الدنيا المشتركة، ويأتي التدرج في داخلها، والترتيب مع العلو والانخفاض، مما لا يضير الانتساب إلى الطبقة في حين يجعل معنى الرفعة في الدرجة ضمن الطبقة ذا فائدة في تطبيق الطبقة.

والواقع أن الدرجة أصل للناظر فيها، فتبدو الطبقة فرعاً عليها، وكذلك الحال للناظر في الطبقة يرى الدرجة فرعاً بناءً على بؤرة الاهتمام الأولى.

### ج-الثبات والتحول في مفهوم الطبقة والدرجة:

والتساؤل يعرض لنا بهذه الصيغة: من قال إن هذا الفرض صحيح؟ فلم لا يكون ثمة علاقات تحول بفعل الحياة، كأن تتضخم الدرجة في نوعها، أو كمها، فتتحول إلى طبقة، أو تضمحل الطبقة وتضعف فتصبح درجة؟! ولم لا يقال: إن الطبقات تتحول إلى درجات إذا جمعت تحت علاقة ما تجعل هذه الطبقات تتحول إلى درجات بالاعتبار الجديد.

ومن هنا يتبين مفهوم التحول من الدرجة إلى الطبقة، أو من الطبقة إلى الدرجة؛ مما يوجب على دارسي النقد العربي القديم التمتع بعقل رياضي لا يفترض سكون الظواهر النقدية على نحو افتراضي بل ينظر إليها في سياق متحرك حي يقبل الحركة ويجعلها قيمة من قيم الحياة، وقيسها بالمتغيرات من غير إهمال الثبات في حال وجوده ومعالجته في ضوء ركود الحركة الحضارية للنقاد أو مجتمعه.

مما تقدم بدت لنا بعض خطوط الفصل والوصل بين الطبقة والدرجة على شيء من التحول في الدلالة وفق الموضع والحال المصاحبة والسياق وما يقدمه كل منها من ترشيح لهذه الدلالة أو تلك، عسى أن يكون ما تقدم بساطاً فسيحاً للحديث عن الدركة ذات العلاقة بالدرجة والطبقة مما يوسع مساحة إدراكنا لفضاء الطبقة ودلالاتها المتنوعة.

### الدركة:

لعل دراسة آراء العلماء العرب في الطبقة توضح ما تقدم من دلالة لغوية، وتكشف عن أبعاد تواضع عليها العلماء متفرقين أو مجتمعين في الرأي بما قدمه كل منهم تصريحاً أو تلميحاً بالحركة النقدية نفسها.

فالدرجة تعني الترقى نحو الأعلى، والدركة تعني الدنو نحو الأسفل، وقديماً قيل: الجنة درجات وجهنم دركات أي أن أعلاها أقلها عذاباً وأدناها أشدها عذاباً بخلاف حركة درجات الجنة فأدناها أقلها نعيماً وأعلاها أكثرها نعيماً. وهذا لتوضيح أن الدرجات مبنية عمودياً باتجاه واحد نحو الأعلى والدركات مبنية عمودياً باتجاه واحد نحو الأدنى.

### محمد بن سلام الجمحي:

صنف ابن سلام كتاباً سماه طبقات فحول الشعراء، أو طبقات الشعراء، على اختلاف العلماء في التسمية، على أنهم يتفقون في إبراز فكرة الطبقة، وهي موضع اهتمام هذه المحاولة التي تروم ما قاله ابن سلام في الطبقة، وذلك إذ يقول: ((فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة متكافئين معتدلين))<sup>١</sup>

قوله اقتصرنا يعني تخيرنا من غير أن يعني ذلك أن الطبقة مقصورة على هؤلاء المذكورين، وإنما تخيرهم على أساس فحولتهم وشهرة كل منهم إلى حد يجعل ذكرهم موضع اتفاق، لا جدال فيه عند أكثر أهل العلم، وذلك مفهوم من سياق النص، ومن تصريح ابن سلام في موضع أسبق في مقدمته، بقوله:

((ذكرنا العرب وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها، وأشرفها، وأيامها، إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب، وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها، فاقترضنا من ذلك على ما لا يجهله عالم، ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب، فبدأنا بالشعر))<sup>٢</sup>

ففي هذا النص تفسير لمعنى الاختصار على الفحول المشهورين وذكر أربعة في كل طبقة يعدون مقياساً لتنوع الشعراء في نطاق الطبقة الواحدة فيحمل كل شاعر على نظيره في طبقته، أو الطبقة المكافئة فناً لطبقته، وإن اختلف الزمن.

و في النص الأول وقف عند اقتران الفحولة بالشهرة؛ ليكون الكلام مرشحاً للحديث عن الشعراء باعتبار الفحولة، بمعنى أن الفحولة طبقة ينتمي إليها كثير من الشعراء، وصارت مزية لهم يعرفون بها كما تعرف مزية الفحل على الحقائق عند أهل البادية، على نحو ما جاء عند الأصمعي في فحولة الشعراء<sup>٣</sup> بيد أن المؤلف يتناسى هذا الأصل فتظهر لنا طبقة فحول الشعراء على أنها طبقات، وهذا محض توهم فرضناه، ذلك أن الفحولة عنده درجة، يقسم أصحابها إلى طبقات، فيستقيم الكلام على هذا النحو، فالفحولة درجة يدخل مفهوم الطبقة ضمنها ليجعل الشعراء المشتركين بهذه الصفة متكافئين في الاشتراك بالفحولة، مختلفين في درجة التميز فيها مما يجعل بعضهم مشهوراً، وبعضهم مغموراً، فيكون الأول نجماً، والآخر يغطيه الطبقة لأنه يدور في فلك غيره، أو لأنه لم يحقق من التفرد ما يظهره، والذين تضمهم الطبقة منهم من لا يظهر، فكان ولاءه لهذه الطبقة حجبته عن الشهرة، ومنهم من لا تحجبه الطبقة بل تكون له غشاء يكاد يرى من خلاله ظلاً من غير أن تتضح ملامحه التي تفرد به المشاركة في طبقته بجانب يحسب علامة بارزة له و لطبقته التي تغنى بإضافته، ومنهم من يضم إلى الطبقة الثانية، وحقه أن يكون في الطبقة الأولى كأوس بن حجر، فكان قرب طاقته من طاقات الشعراء المتكافئين في الطبقة، ومساواته بهم، وشهرته واعتداله في ذلك كله، واقتصار على ذكر أربعة شعراء منهم في كل طبقة.

١ - طبقات فحول الشعراء، ٢٤/١

٢ - طبقات فحول الشعراء، ٣/١

٣ - انظر: سوالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي، بتحقيق: محمد عودة سلامة أبو جري، القاهرة - مكتبة الثقافة الدينية، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م

وفي النص لفظ " مشهورين " جاءت للشعراء الفحول لتكون خطأ آخر لتقليل عدد الشعراء الذين يتم اختيارهم، فشرطه الأول الفحولة ليسقط من الشعراء من ليس بفحل، وشرطه الثاني الشهرة ليسقط من كلامه الشعراء الذين اتصفوا بالفحولة لكنهم لم يشتهروا بين الناس بها، وفي الشهرة صفة ضمنية تتعلق بالشعر نفسه وسيرورته بين الناس، فليس كل شعر يقال يسير بين الناس، وليس كل ما يسير بينهم دالاً على الفحولة، وسنجد أسباب سيرورة الشعر عندما تدرسون في السنة الثالثة.

وفي النص لفظان مهمان هما على الحكاية في قوله: " متكافئين معتدلين " وردا لإضافة شرطين هما التكافؤ والاعتدال بعد شرطي الفحولة والشهرة، وهما يفتقران إلى فضل إيضاح يشتق من الجذر اللغوي لكل منهما بالاتكاء على لسان العرب والقاموس المحيط، ويبدأ البحث بلفظ التكافؤ العائد إلى الجذر (كفأ):



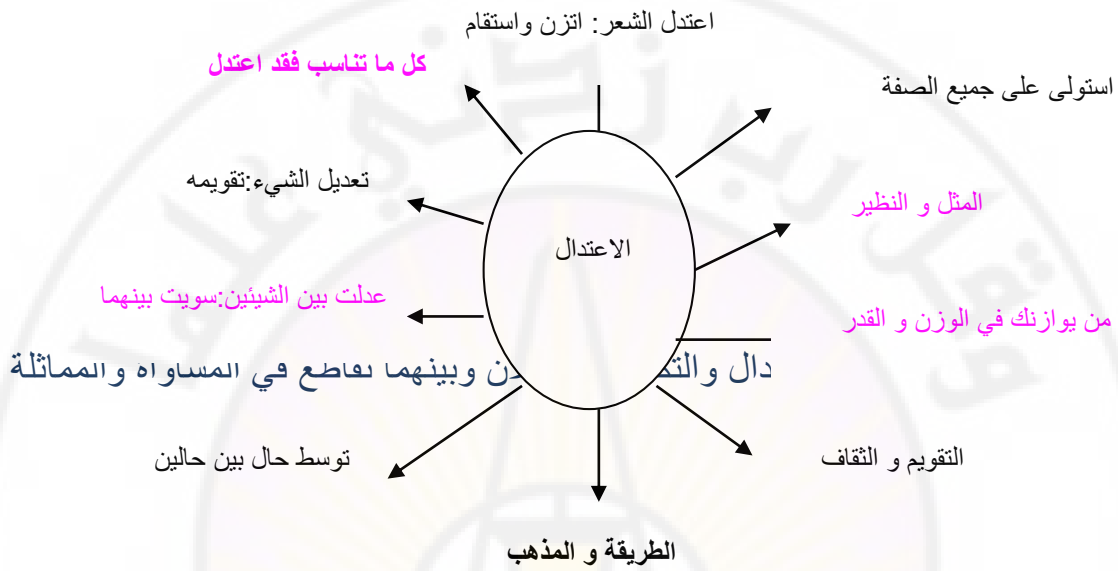
من الرسم يتبين أن التكافؤ مشدود إلى طاقة كل شاعر، وهذه الطاقة الأصل فيها التفاوت بين الشعراء، من غير أن يمنع ذلك الأحوال الخاصة بالتساوي فيها بين شاعرين على القلة والنادر من باب الافتراض العقلي المحض، ومن هنا تبرز فكرة النظير والمقابل على فكرة التساوي في بعض حدود الطاقة أو المقاربة فيها، وربما كان أصل المكافأة مبنياً على فكرة التساوي في الزمن أو المقاربة فيه بعد اعتبار حدود الطاقة، وقد يكون نظيراً لحدود الطاقة كما سجد عند ابن قتيبة، أي أنه يقيم حال التوازي في الاعتبار بين الطاقة والزمن.

ومنه تبرز أيضاً فكرة ارتباط التكافؤ ببعض موازين الفحولة عند بعض أهل العلم الذين يربطون بين الفحولة والهجاء-كما سنرى عند دراسة معنى الفحولة-فهناك تبدو فكرة الطعن جزءاً من طبيعة فن الهجاء، وتظهر المدافعة، والمقاومة، والمغالبة، والمخالفة.

ومن غلبَ تبوّأ رتبة الفحولة أو علا صاحبه فيها. فالتكافؤ شرط من شروط الطبقات، وجزء من مفهوم الفحولة في بعض معانيه. ومن الرسم السابق تنكشف فكرة كثرة النتائج الشعري وتغيره في فنونه وأوزانه وقوافيه، مما يدعو إلى النظر بمسألة كثرة الشعر وتغير فنونه وأوزانه وقوافيه عند دراسة فكرة الطبقة من خلال الجانب التطبيقي على

شعراء الطبقة الأولى والتفاوت في الدرجة في إطار الطبقة الواحدة عند من يقدمون الأعشى على سائر شعراء طبقته.

فشرط التكافؤ يمدنا بفكرة الطاقة الشعرية وحدودها، والمغالبة، والكثرة، والاستواء وهو ما ستوضح دلالاته الدراسة من بعد عند دراسة فكرة استواء البيت واستواء القصيدة. وللإستواء صلة بالاعتدال على نحو ما سيتبين لنا بعد قراءة الشكل الآتي:



والنظير، وبينهما اختلاف فيما عدا ذلك؛ لأن الاعتدال مبني على أصول منها أن كل ما تناسب فقد اعتدل، مما يظهر فكرة التوافق والانسجام في بناء الشعر العربي على اعتدال الشعر واستقامته من غير ميل إلى طرفي الميل عن قواعد الوزن الشعري وهو شرط أولي للتسمية من غير أن يكون كافياً لإعطائه سمة الشعر.

فثمة نظم فيه وزن ولا روح للشعر فيه، ولعله لهذا السبب قرن بين اتزان الشعر واستقامته على قواعد الشعر من وزن وقافية وصور شعرية.

والاعتدال يوجب الاستيلاء على جميع صفات الشعر من غير استثناء بغض النظر عن طبيعة هذا الاستيلاء، ومقدار التغلغل في كل صفة من صفاته.

ومن الاعتدال ما يتناول الأحكام النقدية للشاعر على شعره قبل أن يظهره للناس فلا بأس على الشاعر أن يقوّم شعره بالثقاف، وأن يتوسط في الأمر ولا يتطرف نحو ترك شعره على طبعه وسجيته كما ولد لأول مرة، كما لا ينبغي له أن يبالغ في الثقاف حتى لا يقع في النظم الذي لا شعرية فيه. أي أن صفة الاعتدال تنظر إلى ما اجتمعت فيه بالتكافؤ، وتضيف إلى ذلك فكرة الاعتدال في النظر إلى صفة الشعر، وتقويمه، ومذاهب الشعراء في إصلاح أشعارهم بالثقاف.

مما يقدم فرقاً جوهرياً في النظر إلى الفحول من الشعراء بين الأصمعي و ابن سلام، ومن هنا أدخل ابن سلام بهذه الصفة الشعراء الذين طردهم الأصمعي من دنيا الفحولة وعوالمها بكثرة ضوابطه الضمنية والصريحة.

فأراد ابن سلام أن يكسر قواعد الأصمعي في الفحولة ليدخل أبناء الطبقة في طبقته بآمان، ولو تخير أربعة من الشعراء لكل طبقة، كما وضع أربعة شروط لإعلانه عن

هؤلاء الأربعة، هي: الفحولة والشهرة والتكافؤ والاعتدال على اتحاد هذه الصفات وتعددتها مقياساً واحداً مركباً لا تنفصل عن الطبقة لكن اجتماعها وتفرقها ممكن عنده.

ولم يغفل عن الاعتدال في النظر إلى كثرة الشعر وقلته، ونوعيته، فذكر في الاعتدال ضمناً أن الاعتدال توسط بين حالين في كم أو كيف. فالكثرة ليست مقياسه ولا القلة مقياسه بل التوسط أساس نظرته، ولا يضره إن كثر شعر الشاعر وإن قل بمقدار لا يبعده عن التوسط في طبقته كما لا تضره كثرة الجيد أو كثرة الرديء، أو جمع الشعر بين الجودة والرداءة. فأشعار أبناء الطبقة الأصل فيها التوسط في نوعيتها وليس العلو ولا الدنو من غير أن يمنع ذلك من دنو بعض الأشعار وعلو بعضها. وبنهاية دراسة المعنى اللغوي للاعتدال نجد أن ابن سلام كان يبني رؤيته بهذا اللفظ على مجموعة الحقائق الآتية:

١- الاعتدال في النظر إلى طبيعة الشعر في اتزانه واستقامته على مقتضياته: الطبع، والقدرة، والوزن والقافية، والتفرد في البصمة لكل شاعر على تقارب النسيج ووحدته لغة وانفعالاً، وانضباطه نحواً وبلاغة، وصدق في ذلك كله آية طبعه وعنوان شاعريته.

٢- والاعتدال في تقويم الشعر بمعنى بيان قيمته عند الشاعر والناقد معاً.

٣- والاعتدال في الموازنة بين الشعر أوله وآخره، وقديمه ومحدثه.

٤- والاعتدال في النظر إلى مذاهب الشعراء المطبوعين الذين يتركون الشعر على عواهنه جيده على رديئه، ومن يصلحون أشعارهم بالثقاف. ومن الغريب أنها أربعة مسائل أيضاً.

وبعد أن تبين لنا مفهوم الطبقة نظرياً عند ابن سلام بشروطه الأربعة: الفحولة، والشهرة، والتكافؤ، والاعتدال يفتح باب القول على مصراعيه للحديث عن الطبقة الأولى من الجاهليين، واضعين نصب أعيننا أن ابن سلام وضع نفسه على الحياد بعد أن تخير شعراء كل طبقة، وجعلهم على نسق واحد في التكافؤ والاعتدال والشهرة والفحولة، أي أنه ألغى مفهوم الدرجة في إطار الطبقة، وترك للآخرين يقدمون ويؤخرون بين أبناء الطبقة الواحدة. وهذا محض الصواب في انطباقه على الطبقة لكنه بعدئذ قدّم وآخر.

**أ- ترتيب الطبقات:**

واضح أن لفظ الأولى دال على ترتيب الطبقات في الكتاب، مثلما يتضح مفهوم الترتيب الزمني، والنظر إليه من جهة وفيات الشعراء في هذه الطبقة، وليس من جهة تاريخ الشعر وقدمه، فثمة شعراء أقدم عيشاً في الجاهلية من هؤلاء، مما يؤول إلى أن اعتبار الزمن في بيان الطبقة كان مقروناً باعتبار الفن الشعري باعتبارات عدة سنتلمس بعضها عند من يقدمون هذا أو ذاك في طبقته.

وليس أمام ابن سلام إلا أن يمشي على مصباح من سبقوه من أهل العلم الذين قدموا هؤلاء الشعراء، ويرجح بتدبره رأي فريق دون فريق، ولو لم يصرح بذلك، إذ لا بد من خلاف في أمر بعض هؤلاء الذين وقعوا في الطبقة الأولى، أو بعض من وقعوا في الثانية أو الثالثة أو...و كان من حق هذا الشاعر أو ذاك أن يأتي في السابقة أو اللاحقة...وهذا من طبيعة الأشياء و تفاوت الناس في العلم.

إذا نظرنا في قول ابن سلام تراءى لنا أن ترتيب الشعراء في سياق طبقتهم لا يعني تقديماً لفنهم على من سواهم، وأن ترتيب الطبقات له اعتبارات تركز على قاعدة بناء الطبقة التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء الأربعة، وليس ثمة علاقة للترتيب بقيمة الطبقة في نفسها، إنما الترتيب للزمن مقروناً بالقيمة التي كانت أساساً لقيام الطبقة نفسها. ولعل فحولة الشاعر في طبقة الثانية أو الثالثة أو ... ما شئت تكافئ فحولة امرئ القيس في طبقة، ولو خلع هذا الشاعر من طبقة ما ظهر نجمه ولا نجمت شهرته. ولعله لم يحسب حساباً لفحولته نفسها بناء على نسبية الأحكام، وارتباط كل شاعر بطبقته بمعنى الزمن والفن.

#### ب - ترتيب الشعراء الأربعة:

الغرض من تناول شعراء الطبقة الأولى اختبار المفهوم النظري للطبقة عند ابن سلام الذي أعلن أن شعراء الطبقة أربعة على الاختيار وفق شروط: الفحولة والشهرة والتكافؤ والعدل، من غير أن يعني ذلك أن الطبقة لا تحوي سواهم فكثرة شعراء القبيلة الواحدة تمنعه من إثبات شعراء كل طبقة، مما يضيق عنه كتاب أو بحث. ولعل تساؤلاً ينشأ من ذلك مفاده: لِمَ أربعة شعراء وليس أكثر من ذلك أو أدنى؟! وللإجابة عن هذا التساؤل يمكن تقدير أحد احتمالين:

الأول يقول: إن المسألة اعتباطية لا علة لها، ولا سبب، فلا بد من عدد. والثاني يرى شروطاً أضمرها الرجل تتعلق بأشعار الشاعر ودرجته ورتبته، هي الشروط الأربعة التي ذكرناها، وإنما جاء التفاضل في الاختيار من كل واحد من هذه الشروط، ولا يضره أن يكون قد أعلن أنهم على خط المساواة عنده من غير تقديم لأحدهم على سائر أبناء طبقة؛ ذلك أنه أراد أن يظهر الحياد في عرضه بعد أن تحققت له شروط الاختيار.

وربما كانت مسألة النحل في الشعر جعلته يعرض عن دراسة أشعار كل شاعر من جهة روايتها ومادتها مما يحتاج إلى زمن وجدل، ذلك أن رواية الشعر فيها من الرخصة ما ليس في رواية الحديث، ولعله لهذا السبب ذهب إلى الاطمئنان بما قاله العلماء الثقاة الذين تناولوا هذا الشعر رواية لأسانيده ودراية بمتنه. فلا قطع لديه في أمر أشعار كل شاعر، مما يحجزه عن تقديم واحد عما سواه، من غير أن يغفل آراء غيره من أهل العلم في تقديم هذا الشاعر أو ذاك على أبناء طبقة، ليكون ذلك من باب تنوير متلقيه بما عند غيره، ومن باب إظهار ورعه العلمي في مسألة التقديم والتأخير، أو أن ذلك كله من باب إبراز فكرة التكافؤ في الطبقة التي ترعى حالاً خاصة جداً تعني انطباق مفهوم الدرجة على مفهوم الطبقة حتى لا تمايز بينهما، فهم قد حصلوا المساواة بالتكافؤ، وليس بالتطابق، ولو كان التطابق شرطاً من شروط التكافؤ

في ضوء هذه الحقائق يمكن تناول فكرة الطبقة الأولى، وعلى سمتها تبني دراسة الطبقات الأخرى، آخذين بعين الاعتبار ما يخص كل طبقة دون سواها وسنقتصر على موقفه من امرئ القيس في هذه الطبقة.

وضع ابن سلام امرأ القيس، والنابعة الذبياني، وزهيراً المزني، والأعشى ميمون بن قيس في الطبقة الأولى، وهو يعلم أن هؤلاء ليسوا في الطبقة الأولى بالمعنى الزمني، فقد ذكر أن أول من قصد القصائد وذكر الوقائع أي أيام العرب مهلهل بن ربيعة التغلبي، بيد أن شعره كان مهلهلاً كهلهلة الثوب<sup>١</sup>، وليس امرؤ القيس أول الشعراء زماناً بالمعنى

١ - انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٣٩

التاريخي، ولا بمعنى السبق إلى تقصيد القصائد إنما كان نضج منهج القصيدة على يديه فكأن القيمة الفنية له تكمن في تحسين القصيد مما يجعل أوليته فنية قبل أن تكون زمنية، وهي زمنية قياساً بالتاريخ الفني للقصيد كما سنرى.

ولم يبدأ به لأن قبيلته كانت سابقة في سلطان الشعر عليها قبل غيرها، فهو يعلم أن راية الشعر والشعراء في الجاهلية كانت في ربيعة، وأول شعرائها مهلهل، والمرقشان، وسعد بن مالك، وعمر بن قميئة، والحارث بن حليزة، والمتلمس، والأعشى، والمسيب بن علس<sup>١</sup>. ويعلم أيضاً أن امرأ القيس كان بعد مهلهل، وأن مهلهلاً خاله، وكان امرؤ القيس وطرفة وعبيد بن الأبرص و عمرو بن قميئة و المتلمس الضبعي في عصر واحد<sup>٢</sup>.

و لم يضع هؤلاء في طبقة واحدة مما يعني أن فكرة الزمن ليست ميزاناً حاسماً في مفهوم الطبقة عند ابن سلام، فقد وضع امرأ القيس في الطبقة الأولى، ووضع طرفة وعبيد بن الأبرص في الرابعة<sup>٣</sup>، والمتلمس في الطبقة السابعة<sup>٤</sup>، وعمر بن قميئة في الثامنة<sup>٥</sup>.

مما تقدم يبرز احتمالان: أولهما ما أسرنا إلى إثباته من كسر اعتبار الزمن الدقيق الذي عاش فيه الشعراء، وهو زمن قائم على الظن و التقدير والتخمين، وثانيهما: احتمال مؤكد أن غلاف الزمن الجاهلي بإطلاقه من غير حدود فاصلة معتبر في تصنيف شعراء الجاهلية في طبقات ابن سلام، وأن ترتيب الطبقات عائد إلى اعتبارات فنية تعود إلى أساس تصنيف كل مجموعة في طبقة، من غير أن يكون للزمن الدقيق اعتبار في وضع هذا الشاعر في هذه الطبقة أو تلك، فهم بهذا الاعتبار جمعهم زمن واحد هو الجاهلية، على تفاوت أزمان الجاهلية في داخلها، وما يلزم من تفاوت حياة الشعراء. فكأن أثر تلك الأزمنة لم يكن ذا معنى في تغير توجهات الشعراء الفنية، ومن هذا البعد تفهم قولة أبي عمرو بن العلاء: "لو أدرك الأخطل من الجاهلية يوماً واحداً ما قدمت عليه جاهلياً ولا إسلامياً"<sup>٦</sup>

واعتبار الزمن-كما سنرى- هو شرط التفاضل بين الشعراء. فزمن الجاهلية معتبر بالأحوال الحضارية وكانت ثابتة قليلة التغير، فاعتبروا الجاهلية حالاً واحدة لا معنى لتغير الأيام لثبات الأحوال الحضارية فيها.

بعد بيان علاقة مفهوم الطبقة بالزمن باعتبار الحال الحضارية وليس باعتبار تغير الأيام والليالي أن لنا الانتقال إلى دراسة كل شاعر من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بالنظر إلى آراء ابن سلام وسواه من أهل العلم مما يتناول الطبقة واعتبارات التقدم فيها أو التأخر.

وامرؤ القيس أول هؤلاء ترتيباً قولياً لا فنياً عند ابن سلام الذي أعلن براءته من تقديم شاعر على آخر في طبقته، من غير أن يهمل آراء الذين يقدمون أو يؤخرون.

## امرؤ القيس:

١ - انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤٠

٢ - انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤١

٣ - انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ١٣٨

٤ - انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ١٥٥

٥ - انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ١٦٠

٦ - الأغاني: ٨ / ٢٨٥

كان امرؤ القيس أول شعراء طبقتة ذكراً عند ابن سلام، من غير أن يكون ذلك دالاً- عنده- على تقدمه على أبناء طبقتة، ولم يكتف بالذكر بل شرع ابن سلام بذكر اختلاف العلماء في تقديم أحدهم عليهم.

وهذا يشير إلى فكرة التدرج بين الشعراء في الطبقة الواحدة عند العلماء الذين يشير إليهم ابن سلام، كقوله: " أخبرني يونس بن حبيب أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حُجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والنابعة." ١

هذا يعني أن أهل البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس، وكانوا يجدون ما يحتجون به لشاعرهم دون سواه من أبناء طبقتة في أمور حفظت له معنى التفرد والتفوق على أقرانه من هذه الجهة أو تلك.

وكذلك شأن أهل الكوفة وأعشاهم المقدم على سواه، وأهل البادية وزهير المزني، وأهل الحجاز أو العالية وشاعرهم النابعة.

لا ريب في أن ابن سلام عرض لنا ما يحتج به كثير من علماء البصرة لامرئ القيس، وذلك بقوله: " فاحتج لامرئ القيس من يقدمه، قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعت فيها الشعراء:

- استيقافه صحبه،
- والتبكاء في الديار،
- ورقة النسيب،
- وقرب المأخذ،
- وشبه النساء بالظباء والبيض،
- وشبه الخيل بالعقبان والعصي،
- وقيّد الأوابد،
- وأجاد في التشبيه،

- وفصل بين النسيب وبيّن المعنى، وكان أحسن طبقتة تشبيهاً. ٢

قرر ابن سلام ابتداءً أن امرأ القيس لم يقل شيئاً لم يقله الشعراء، بيد أنه كان شاعراً فطناً إلى موضوعات الحياة القريبة المألوفة التي لم يعبا بها غيره كثيراً، وافتن في تناولها وعرضها، فجرت في أشعاره، فصار كأنه صاحبها ومبدعها، كما كثرت ظواهر البديع في شعر أبي تمام وأبي الشيص ومسلم بن الوليد وأبي نواس وغيرهم في العصر العباسي فسموا أصحاب البديع على أن البديع في نفسه كان موجوداً فكثرت في أشعار المولدين فعرف في زمانهم كما قال ابن المعتز ٣.

أو كان إبداع امرئ القيس في تناوله موضوعات القصيدة ظاهرة بارزة تفصل بدقة بين ما جاء به وما اتبعته الشعراء عليه. ولا معنى للاحتجاج بضائع الشعر من كلام العرب حتى يظهر ذلك الغائب، وينبغي الإلمام سريعاً بما كان سبباً لتقدمه، فيما يأتي:

**استيقاف الصحب:** لم يكن امرؤ القيس أول من بكى الديار فقد سبقه ابن حذام (وقيل: ابن خدام) كما ذهب أبو عبيدة ٤. على أن امرأ القيس- كما شهر عند القدماء- كان أول

١ - طبقات فحول الشعراء: ١ / ٥٢

٢ - طبقات فحول الشعراء: ١ / ٥٥

٣ - انظر: البديع، عبد الله بن المعتز، نشره: أ. إغناطيوس كراتشكوفسكي، دمشق- دار الحكمة، [د.ت]: ١٠٠-١

٤ - الشعر والشعراء: ٥٢

من وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد من البيت الشعري، وذلك قوله<sup>١</sup>:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

ولم نجد شاعراً جاهلياً جمع بين هذه المعاني في مصراع واحد، مما يحقق له صفة التفرد، إضافة إلى حسن النظم، وقرب مأخذ الكلام من مبدعه نفسه ومتلقيه معاً. ونقادنا العرب القدامى لم يغفلوا عن طفو ظاهرة الأطلال على سطح الحياة الجاهلية، وجل قصائد الجاهليين، غير أنهم أرادوا فطنة الشاعر، وقدرته المهولة على تكثيف المعاني، ولم تضق مساحة البيت الشعري بها، وهذا مما يحسب له، ويجعله مقدماً عند بعض العلماء البصريين.

**البكاء في الديار:** الحديث عن البكاء على الأطلال من الموضوعات الشعرية الجاهلية المكرورة، بيد أن الشعراء بكوا الديار في أشعارهم دون أن يكونوا وقفوا عليها حقيقة، فكان امرؤ القيس ممن بكوا فيها، وفي شعره، مما أضاف إلى شعره آية الصدق، وحرره من الافتعال، يدلّك على ذلك قوله: والتبكاء في الديار، ولعل ابن حذام قد سبقه في بكاء الديار حقاً حسياً من غير أن يقرن ذلك بالشعر، والتشبيه عند العرب لا يعني المطابقة بالضرورة بين المشبه والمشبه به، فلا حجة بأنه مسبوق بالبكاء، وشرطهم البكاء مقروناً بالكيفية، وبطرق امرئ القيس الفنية.

ويدلّك على ذلك أيضاً قول أبي عبيدة: "يقول من فضله: إنه أول من فتح الشعر، واستوقف، وبكى في الدمن ووصف ما فيها"<sup>٢</sup> ففيه تصريح بما ذهبنا إليه، ولا عبرة بعد ذلك بمجرد البكاء أو مجرد البكاء في الشعر، فلا بد من اقتران الأمرين معاً إضافة إلى النظم والترتيب المقترن بشخصية امرئ القيس الإبداعية في الشعر.

**النسيب:** النسيب ضرب من ضروب الغزل المشهورة عند الباحثين، وسنأتي على دراسته عند عرض موقف ابن قتيبة من طبقات الشعر في السنة الثالثة، وطبقات القصيدة أو درجاتها أو أقسامها على نحو ما ينكشف بالدراسة.

غير أننا نبين أن ابن سلام عرض رأي من يقدمون امرأ القيس بأن مزيته ليست في النسيب نفسه بل في رفته، ذلك أن موضوع غزل النسيب يتناول المرأة، وهي بطبعها إنسان رقيق المشاعر، ومن المناسب أن يكون الشعر من جنس موضوعه؛ ليكون الشعر بالغاً في المرأة طبيعتها مشاكلاً لها في رقتها، وهذا مما يجافي روح البداوة القائمة على الخشونة في مغازلة المرأة، فلامرئ القيس فضل الرقة أي الإكثار منها في الغزل لديه.

ويضيفون إليه أنه أول من بيّن النسيب، بمعنى أنه أشهره فأبدى خصائصه، وبيّن حدوده ومواضعه في القصيدة، وجاءت الشعراء فأخذت عنه، وهو أيضاً قد فصل المعاني ودقق فيها من جهتين: الأولى أظهر حدود الأطلال في قصيدته، وحدود النسيب، والإغراق في تفصيلاته، على وحدة للنص شديدة الظهور لمن تأمل المعلقة، ورصد العلاقات الداخلية تحت مقولة الطرديات: (وامرؤ القيس إذا ركب) وفيها أيضاً تبدو فكرة بيّن المعاني بمعنى أماط اللثام عن مجملها وقام بمفصلها.

فالتبيين هنا بمعنى الحدود الفاصلة، وبمعنى تفصيل المجمل من غير هدم لوحدة النص العضوية بل في ذلك ما يكشف عن براعته في بناء قصيدته. وفي سبيل بيان أن

١ - ديوان امرئ القيس: ٨

٢ - الشعر والشعراء: ٥٢

تقدمه في النسب لم يكن من هاتين الجهتين بإطلاق بل بقيود منها: قرب المأخذ، وذلك في تشبيهه النساء بالطباء والبيض، والخيل بالعصي، وتقييد الحصان للأوابد الوحشية. أما قرب المأخذ فلعله مضاد لقول عبد القاهر: (لطف المأخذ)<sup>١</sup> إذا حملت معنى اللطف على البعد، أو مرادفاً له إذا جعلت معنى لطف المأخذ بمعنى حسن التأني للمعاني، وكلاهما صحيح في شعر امرئ القيس، ويمكن القول: إن قرب المأخذ يشير إلى فطنة امرئ القيس للمعاني القريبة من الناس ومن نفسه، ويشير أيضاً إلى طريقة امرئ القيس في تناول معانيه وسبكها في نظم شعري متفرد، وفيه معنى الشروع في بناء القصيدة أي مطالعها، والنسب إنما يأتي في مقدمات القصائد.

وأما قوله: (وشبه النساء بالطباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه) فمحمول على الإشارة إلى تحقق ذلك في أشعاره إضافة إلى براعته في الحفاظ على جودة المعاني في سياق لجوئه إلى أداة التشبيه التي هي من أدوات الصنعة، ويناسبها مصطلح الحسن، بيد أن صاحب العبارة عدل بها إلى مصطلح الجودة؛ ليشير إلى أن جودة المعنى عائدة إلى دقة الصنعة، وأن الصنعة لم تكن قادرة على قهر المعنى أو قفلته عن مواضع الطبع، وجمال النظم.

والتشبيه ليس من جهة وجوده في شعره فقط-سمته التي تقدمه على أبناء طبقتة عند من قدموه عليها، وذلك بما يجعله بارزاً على كثرتة في مواضعه النضيدة من النظم النحوي والشعري معاً. لكن تساؤلاً يعرض لنا بقول القائل: من أين جاءت هؤلاء فكرة تقديم امرئ القيس على سائر الشعراء أو سائر شعراء الجاهلية؟ باعتبار شعراء الطبقة الأولى يقدمون على سائر الطبقات اللاحقة بعدها، ترتيباً زمنياً، وقيمة فنية، ولو كانت الرتبة الفنية مقدمة على الزمنية كما سلف، وستدرس طبقات ابن سلام في السنة الثالثة، وآراء العلماء والخلفاء في شعر امرئ القيس.

### طبقات الشعر

سلفت معاني الطبقة في طبقات الشعراء ومعاني الدرجة، ووجدنا طبقة فحول الشعراء وهم درجات بين متقدم ومتأخر ومتوسط في الشعر، وقرأنا شيئاً قليلاً في طبقات محمد بن سلام الجمحي. واليوم نتفكر في طبقات الشعر... وهي فرع على طبقات الكلام، فما طبقات الكلام؟ وما طبقات الشعر إذا كان الشعر ضرباً من كلام العرب؟

#### طبقات الكلام:

للإجابة عن هذا التساؤل لابد من معرفة آراء بعض العلماء القدامى كالجاحظ (-). (٢٥٥هـ) وإبراهيم بن محمد الشيباني (-٢٩٦هـ) وأبي سليمان الخطابي (-٣٨٨هـ) وأبي هلال العسكري (-٣٩٥هـ) في مراتب كلام العرب أو طبقاته عندهم. وكلام العسكري قريب من كلام الجاحظ، ويفسره، مما دعا إلى تقديمه على نسقه التاريخي لتناقش الفكرة الواحدة في موضع واحد.

#### الجاحظ (-٢٥٥هـ):

التفت الجاحظ إلى العلاقة بين مراتب الناس المخاطبين ومراتب الكلام الموجه إليهم، فقال: ((وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل

١ - انظر: دلائل الإعجاز: ٩٥، ١٤٦

والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمح، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكلّ قد تكلموا، وبكلّ قد تماردوا وتعابوا.<sup>١</sup>

قام الجاحظ بتقسيم طبقات الكلام وفق طبيعة الشخصيات المخاطبة به؛ فجعل الكلام الجزل للشخصيات العاقلة، وجعل سخيّف الكلام لأهل السُّخف في عقولهم (ضعاف العقول) وقرن بينهما على جهة التقابل بغلاقة ضدية؛ ليبيد العلاقة بين الكلام وعقل المخاطب، فيكون الكلام من جنس الفكر المحدود علامة من علامات العقل.

واللغة دالة على عقل صاحبها وعقل المخاطب بها. وقرن الوسامة بالحسن على جهة الترادف، وجعل القبح مقرونا بالسماجة ((... (سَمَج) السَّيْنُ وَالْمَيْمُ وَالْجَيْمُ أَصْلٌ يَدُلُّ عَلَى خِلَافِ الْحُسْنِ. يُقَالُ هُوَ سَمَجٌ وَسَمَجٌ، وَالْجَمْعُ سِمَاجٌ وَسَمَاجِي. وَمِنْ الْبَابِ السَّمَجُ مِنَ الْأَلْبَانِ، وَهُوَ الْخَبِيثُ الطَّعْمُ))<sup>٢</sup> أي أقبح القبح فجعل القبح متفاوتاً منه السمج، وجعل له طعماً خبيثاً، كما جعل الحسن متفاوتاً. وقابل بين الخفة والثقل في جمع الكلام الجزل والمليح في حيز الخفة، وجعل السخف والقبح والسماجة في حقل الثقل فجمع ما تفرق في هذين اللفظين المتقابلين ضدّاً.

فجعل كلام الناس لا يخرج عن هذه الصفات بين المدح والذم.  
أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ):

وقد طاف أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ) بهذه المعاني فقال: ((وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام... فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه؛ فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب.))<sup>٣</sup>

كأن الجاحظ وأبا هلال يتكلمان من منبع بياني واحد يعود إلى قول الرسول العربي- صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم- إذ يقول: ((نحن-معاشر الأنبياء-أمرنا أن ننزل الناس منازلهم، ونكلمهم على قدر عقولهم))<sup>٤</sup>

فمن تنزّل الناس منازلهم-وهي متفاوتة ومتنوعة-مخاطبتهم على مقدار أفهامهم وفق إدراك الشخصية عند الجاحظ، ووفق الحياة والمعيشة عند أبي هلال إذ تجد لأهل الأسواق كلاماً في أسواقهم يفهمون مقاصده ولغاته وإشارات الدالة على مبتغاه، ويخاطب البدوي بلسانه ولهجته؛ ليدرك مرادك منه أو له أو به... وكذلك لأهل العلم الشرعي لغتهم ومصطلحاتهم، فيخاطبون بها. فالخطاب محكوم بطرف المتلقي وعقله وطبقته الاجتماعية في الحياة تحدد لغة الخطاب نثراً كان أو شعراً.

١ - البيان والتبيين: ١ / ١٤٤

٢ - معجم مقاييس اللغة: ٣ / ٩٩

٣ - كتاب الصنائع والكتب والشعر، تحقيق: د. مفيد قميحة، بيروت-دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م: ٣٩

٤ - المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار، مطبوع بهامش إحياء علوم الدين، للحافظ العراقي (-٨٠٦هـ) بيروت - دار ابن حزم، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م: ٧٠

### إبراهيم بن محمد الشيباني (-٢٩٦هـ):

نظر الشيباني إلى البنى الاجتماعية فقسمها إلى طبقتين: عليا ودنيا، وجعل لكل طبقة درجات أربع، فتم له تقسيم الكلام إلى ثمان درجات في طبقتين لكل منهما أربع درجات في قوله: ((إذا احتجت إلى مخاطبة الملوك، والوزراء، والعلماء، والكتّاب، والخطباء، والأدباء، والشعراء، وأوساط الناس وسوقتهم؛ فخطب كلا على قدر أبهته وجلالته، وعلوّه وارتفاعه، وفطنته؛ واجعل طبقات الكلام على ثمانية أقسام: منها الطبقات العلية أربع، والطبقات الأخر، وهي دونها أربع. ولكل طبقة منها درجة، ولكلّ قسمة لا ينبغي للكتّاب البليغ أن يقصر بأهلها عنها ويقلب معناها إلى غيرها.

فالحّد الأول الطبقات العلية، وغايتها القصوى الخلافة التي أجلّ الله قدرها، وأعلى شأنها عن مساواتها بأحد من أبناء الدنيا في التعظيم والتوقير. والطبقة الثانية لوزرائها وكتّابها الذين يخاطبون الخلفاء بعقولهم وألسنتهم، ويرتقون الفتوق بآرائهم. الطبقة الثالثة أمراء ثغورهم وقواد جنودهم؛ فإنه يجب مخاطبة كل أحد منهم على قدره وموضعه وحظه، وغنائه وجزائه، واضطّلاعه بما حمل من أعباء أمورهم، وجلال أعمالهم. والرابعة القضاة؛ فإنهم وإن كان لهم تواضع العلماء، وحلية الفضلاء، فمعهم أبهة السلطنة وهيبة الأمراء.))<sup>١</sup>

فجعل أعلى الكلام بلاغة لأعلى القوم مكانة (الملوك، والوزراء، والعلماء، والكتّاب) وأدناه بلاغة لأدنى القوم منزلة في درجاتهم الموزعة وفق ذلك، وهم (الخطباء، والأدباء، والشعراء، وأوساط الناس وسوقتهم) وهو إنما يتحدث عن الخطاب المكتوب فاجتنب الحديث عن السوق العامة من الناس.

وأصل فكرة طبقات الكلام أحدثها نزول القرآن على العرب فجعلوه أعلى طبقات البلاغة ودرجاتها، فزانوا كلامهم كله بكلامه، ووجدوا فروقاً أدهشتهم، فجعلوا البلاغة درجات، فقسموها وفق طبقات المجتمع، ووفق خطاب الآخر، ولم يلتفتوا إلى أن المتكلم قد لا يخاطب أحداً بل يخاطب نفسه معبراً عنها، فما مقدار بلاغته لنفسه قياساً ببلاغته في مخاطبة غيره؟ تلك مسألة من مسائل الخطاب في البلاغة.

### طبقات الشعر:

إذا كان الكلام مهما يكن طبقات فإن الشعر—وهو كلام—طبقات، وقد تحدث عدد من العلماء على طبقات الشعر، منهم الأصمعي (-٢١٦هـ)، وأبو الفتح عثمان بن جني (-٣٠٢هـ) وابن سعيد الأندلسي (-٦٨٥هـ) فتناول كل منهم جهة من جهاته، وجعلوه طبقات من هذه الجهة أو تلك، وفيما يأتي آراء كل منهم:

### الأصمعي (-٢١٦هـ):

الأصمعي الراوية الناقد يفرق بين درجات الشعر في الطبقة الواحد كطبقة الشعر المليح، وله عنده درجات يدلّك على ذلك قوله: ((دخلت على الرشيد يوماً، وهو محموم، فقال: أنشدني يا أصمعي شعراً مليحاً، فقلت: أرسيناً فحلاً تريده يا أمير المؤمنين؟ أم شجياً سهلاً؟ فقال: بل غزلاً بين الفحل والسهل، فأنشدته للعديل بن الفرخ العجلي [من الطويل]:

صَحَا عَنْ طَلَابِ الْبَيْضِ قَبْلَ مَشْيِهِ      وَرَاجَعَ غَضَّ الطَّرْفِ فَهُوَ خَفِيفُ  
كَأَنِّي لَمْ أَرَعْ الصَّبَا وَيُرَاقِنِي      مِنْ الْحَيِّ أَحْوَى الْمُقْلَتَيْنِ غَضِيضُ

١ - العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، أشرف عليه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، بيروت-دار الكتاب العربي، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م: ٤ / ١٨٠

...فقال لي: أعدها فما زلت أكررها عليه حتى حفظها))<sup>١</sup>  
 فالرشيد طلب شعراً موسوماً بالملاحة، فأجابه الأصمعي يخيره بين درجات الشعر  
 المليح فمنه الرصين الفحل، وقد مر بنا من قبل الكلام الرصين والسخيف على الاقتران  
 بالعطف، والتقابل بالوصف على جهة التضاد بين قوة العقل وضعفه، وقابل الشعر  
 الرصين هنا بالشعر الشجي السهل، وإنما أراد الرصين في لغته إحكاماً واختياراً، وقابل  
 بالشعر الشجي المحرض للعواطف بما يناسب حال الحمى التي تصيب الرشيد.  
 فكسر الرشيد أفق توقعه فأشار إلى الدرجة الوسطى بين الرصين والشجي، فكان ذلك  
 غزلاً، فجاءه بشعر للعديل بن الفرخ تشبيهاً يلبي حاجة الرشيد الذي استحسن الأبيات،  
 فاستعاد إنشادها وحفظها في المجلس نفسه.  
 فالشعر المليح أعلاه درجة الرصين (الفخر والمدح) وأدناه درجة الشجي الحزين  
 كالرثاء، وأوسطه الشعر الغزل، وهو يجمع بين الرصانة في اللغة الدالة على قوة العقل  
 في عفة الغزل، والشجي في الصبوة إلى المحبوب. فهذه الطبقة لها ثلاث درجات تتناول  
 مبناها في لغة النص ومعناه والغزل الجامع بين الرصين والشجي، والشجي درجة  
 وحده.

#### أبو الفتح عثمان بن جني (-٣٠٢هـ):

ولابن جني نظرة للشعر من جهات: تأثيره، وإقناعه، وقوته تجد ذلك في قوله: ((ثم  
 أقول: إن الشعر ثلاث طبقات: أولها المطرب كشعر جرير وجميل وغيرهما وتبعهم  
 البحري، والثاني المعجب، كشعر كثير والفرزدق وهو الجزل الجيد المعاني، ثم  
 المضحك. وكلما غالى الشاعر في المعاني وعمق، بعد من القلوب، خاصة إن أفرد  
 ذلك في كلام غريب، فلا حظ له في الأسماع. ورأيت صاحب الكتاب ليس يفاضل بين  
 الشعر إلا بالمعاني والمبالغة ويترك ما سوى ذلك، وسيمر بك في أحكامه في الشعر  
 ما تعجب له.))<sup>٢</sup>

الشعر المطرب الذي يستخف الإنسان لفرح أو حزن، وسيأتي الكلام عليه من قريب.  
 والمعجب هو الأنيق في طرق بنائه وأدائه فيعجب النفس والعقل، والأخذ بالنفس إلى  
 فضائه.

والمضحك: اسم فاعل من الرباعي (أضحك) وهو الشعر الساخر المؤدي إلى  
 الضحك. فجعل المطرب أعلاها درجة، وجعل المضحك أدناها، وجعل الأنيق جامعاً  
 بين الإطراب والابتسام؛ لأن الأناقة جزء من المطرب بل شرط له، وهي شرط  
 للمضحك، فليس هناك شعر أنيق من غير تأثير. واشترط الابتعاد عن المبالغة ولطف  
 المعاني بخفائها غير المشكل؛ لتقرب من القلوب، فتؤثر في العقول والعواطف معاً.

#### ابن سعيد الأندلسي (-٦٨٥هـ):

ابن سعيد المغربي نظر إلى طبقات الشعر من جهة طاقات الشعر المؤثرة، وردها  
 إلى أسباب تتصل ببناء الشعر ومعانيه معاً، فقال: ((الطبقات التي بني الجامع المذكور  
 على الكلام فيها خمس: المرقص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك... المرقص: ما كان مخترعاً أو مولداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع؛ لما يوجد  
 فيه من السر الذي يُمكن أزيمة القلوب من يديه، ويلقي محبةً عليه، وذلك راجع إلى  
 الذوق، والحس مغنٍ بالإشارة عن العبارة، كقول امرئ القيس<sup>٣</sup> [من الطويل]:

١ - الأغاني: ٢٢ / ٣٤٢-٣٤٣

٢ - الفسر: ٥٧

٣ - ديوان امرئ القيس: ٣١

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا      سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

المطرب: ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع؛ إلا أن فيه مسحةً من الابتداء،  
كقول زهير ١ في المتقدمين ٢ [من الطويل]:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِنْتُهُ مُتَهَلِّلاً      كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ

والمقبول: ما كان عليه طلاوة، مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل، وما أشبه  
ذلك كقول طرفة في المتقدمين ٣ [من الطويل]:

سَتَبْدِي لَكَ الْأَيَّامَ مَا كُنْتَ جَاهِلاً      وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزُودْ

...والمسموع: ما عليه أكثر الشعراء مما به القافية والوزن دون أن يمجّه الطبع،  
ويستثقله السمع، كقول امرئ القيس ٤ [من الطويل]:

وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيهِمْ      يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ

...والمتروك: ما كان كلاً على السمع والطبع، كقول المتنبي ٥ [من الطويل]:  
فَقَلَقْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَقَ الْحَشَا      قَلَقْتُ عَيْسٍ كُلَّهُنَّ قَلَقُ

والمقتصر على إirاده في هذا العنوان من الطبقات المذكورة، ما كان من طبقتي  
المرقص والمطرب، وكلاهما دائر على غوص الفكرة، وإثارة المعنى... ٦

التعليق على النص:

١ الشّعر المرقص:

كان المتّوّقع هنا أن يذكر الموسيقى إلّا أنّه اكتفى بموسيقى الشّعر الموجودة في  
داخله، والشّعر المرقص هو ما تهتّزّ بسماعه جنبات الجسم وترتسم البسمات على  
الوجه، فيسري الطّرب في جسم السّامع لهذا الشّعر، وقد جعله ابن سعيد أعلى أنواع  
الشّعر درجة غير أنّ هناك شعراً أعلى من المرقص وهو ما يدعو إلى الجنون، وفي  
مرحلة أعلى قد يصل بالسّامع إلى الموت، وهذا الكلام ثابت في الكتب إذ إنّ لكلّ كلام  
تأثيره في المتلقّي.

والاختراع يكون على غير مثال سبق، وهو يدخل آلية بناء المعاني والتّجديد في  
طرق عرضها وذلك لأنّ حياة العرب راكضة، وبيئتهم ثابتة. فمعانيهم غير متجدّدة ولا  
يدخل نظام اللّغة لأنّ نظام اللّغة واحد لا يتغيّر، فالقضية هنا في تعبيره عن بصمته  
وخصوصيّته من خلال إطار عامّ موحّد. ويكون التوليد<sup>٧</sup> بالتأليف بين معانٍ معروفةٍ  
لتظهر في صورةٍ جديدةٍ مؤلّفة من هذين الشّيين وليست بهما، والتوليد ملحقٌ  
بالاختراع.

١ - شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ٥٧

٢ - شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ١١٣

٣ - ديوان طرفة بن العبد: ٤١

٤ - ديوان امرئ القيس: ٩

٥ - ديوان المتنبي: ١٧٥/٣

٦ - المرقصات المطربات: ١٤-١٨

٧ المولّد في أصله هو من كان من العجم ثمّ وُلِدَ بين العرب، وله سليقتان سليفة ورثها من الآباء العجم، وسليقة مكتسبة من مجتمعه هي العربية، أمّا المحدث فهو العربيّ الذي يأخذ بأسلوب المولّد.

يشبّه الشعّر بالأزمنة التي تمسك مقالود الإبل، وكذلك هذا الشعّر يقبض على مجامع قلوب السّامعين، ثمّ إلقاء المحبّة من هذه القلوب على هذا الاختراع الشعري، فيكون الإمساك بهذا القلب طواعيةً من السّامع، ويدلّ على هذه الطّوعية طرب الحواسّ واستجابتها للرقص.

وترجع استجابة الحواسّ إلى الذّوق والإحساس الكامن في كلّ إنسان، فالنّاس متفاوتون في سرعة استجابتهم.

الإشارة بالحسّ (الرقص) مغني عن الكلام؛ بمعنى أنّ الإفصاح بالصّورة أقوى من الإفصاح بالكلام، فالصّورة والهيئة لها لغةٌ مخالفةٌ للغة الكلام. على سبيل المثال: ذكر أبو تمام في بيتٍ من أبيات شعره ماء الملام، فقال [من الكامل]:

لا تَسْقِنِي ماءَ المَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ ماءَ بُكَايِي

فأرسل إليه أحد معاصريه من الأردنّ خادمه بوعاءٍ، وطلب إليه أن يحضر له ذرّةً من ماء الملام، فأجابه أبو تمام: ثمنها ريشةً واحدةً من جناح الذّلّ.

ففيه دعوةٌ إلى فهم الفنّ القويّ في شعر العرب؛ إذ إنّ ماء الملام ليس له وجودٌ في الواقع، فبناؤه لماء الملام قائم على اختيار القرآن (جناح الذّلّ) في كناية عن وجوب طاعة الوالدين. فكان أبو تمام يحدد مصدر صورته الثقافي بالقياس على صورة محددة من القرآن في تركيب إضافي. فبهت المرسل.

**التعليق على بيت امرئ القيس:**

سموت إليها بعد ما نام أهلها سموّ حباب الماء حالاً على حال

الأصل أن يقول: سموت (عليها)، لكنّه قال (إليها) ليشير إلى أنّ المحبوبة في مرتبةٍ عاليةٍ عنه، يحتاج إلى تكلفٍ ومجهودٍ ومغامرةٍ ليصلَ إليها.

يصوّر علو حاله على حالها، إذ اغتنم فرصة غياب أهلها، وفيه من المعاني ما يصوّر المشهد الجنسيّ بين الرّجل والمرأة والتقاء الماء والماء، وقام بتغطية المشهد بصورة فقاعات الماء، فالإشارة أغنت عن العبارة وهو من الشعّر الذي يرقص لهذا المشهد.

صدر البيت يمثّل الرحلة إليها، وعجز البيت يدلّ على وصوله إليها، فكأنها قصة رحلة قصيرة جداً. كما يلاحظ ردّ الرّقص إلى الصّور الفنيّة والمعاني التي تحملها، بالإضافة إلى الوزن الطويل الذي هو ملك الشعّر، ولم يجعل الرقص للأوزان والقوافي وحسب بل قدم المعاني بصورها على مسببات الطرب، والرقص للمعاني فوق ذلك وبها.

### ③ الشعّر المقبول:

هو ما يحمل فيه القليل ممّا يجملّه من الغوص في التشابيه والتمثيل دون عمدٍ إليه، لأنّ الشعر من غير صورة فنية يكون صورة من غير حياة.

**التعليق على بيت طرفة بن العبد [من الطويل]:**

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود

شبّه الأيام بحاملي الأخبار، ويحدّر من الانتظار والترقّب لما سيأتي في الغد؛ لأنّ الأيام وحدها تنتطق بالأسرار التي لديها، فعبر بكلام جميل اشتقه من طبيعة الحياة وفيه فطنة وابتداع.

شبّه أحوال الإنسان مع الأيام بأحوالها مع إنسانٍ يحمل خبايا في صناديقه لا بدّ أن يظهرها في يومٍ من الأيام.

#### ④ الشَّعْر المسموع:

كلامٌ محبَّب إلى النَّفس لا تأباه النفس، ولا يمجُّه الطبع، ولا تستثقله الأذن في وزنه، ولا في قافيته، ولا في معناه. لكن لا إبداع ولا غوص فيه؛ لأنَّه من قشرة الحياة البدويَّة. التَّعليق على بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صحتي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

هذا البيت يقبله الطَّبع، ولا تستثقله الأذن، ولا تلفظه النَّفس، لكنَّها لا تُقبل عليه، لأنَّ صورته مكرَّرة لا مساحة فيها من الابتداع، وقد طُرقت كثيراً حتَّى إنَّ طرفة بن العبد يقول:

وقوفاً بها صحتي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وقوفاً بمعنى واقفين عليّ فهي حالٌ جاءت على صيغة المصدر، وسبق الوقوف عليه من قبل.

كأنِّي غداة البين يومَ تحمَّلوا لدى سَمَرَاتِ الحَيِّ ناقفٌ حنظل

أطلق كلمة يوم للمبالغة في طول الغداة، وأراد لحظة تحمَّلوا، وهذا من الإعراب الشعوري والوجداني للشعر.

#### ⑤ الشَّعْر المتروك: ما كان ثقیلاً على النَّفس والسَّمع.

التَّعليق على بيت المتنبي:

فقلقلْتُ بالهمِّ الذي قلقل الحشا قلقل عيسٍ كلَّهنَّ قلقل

هذه القلقة جعلت البيت غير مستساغ في هذا التَّكرار لحرف القاف في أربع كلمات، وفي كل كلمة مرتان، وكذلك اللام. والمتنبي شاعر جبار تطاوعه اللغة الشعرية هبوطاً وصعوداً بالشعر...

ومثل هذه الحال من قلقة النَّفس، وكثرة الهمِّ، وضجيج العيس، تجعل الحياة قلقةً مضطربةً، وهذه هي حياة المتنبي في الواقع؛ لأنَّه شاعر لا يعرف حقيقة نسبه ربَّته جدَّته، ثمَّ عاش أو هام العظمة بأنَّه منسوبٌ إلى آل البيت، ثمَّ أقبل من الكوفة إلى حلب حيث الأمير العربيُّ سيف الدولة، فطرده سيف الدولة لمَّا تطاول وطلب المصاهرة، وخولة كانت تشفق عليه من باب الشَّفقة لا من باب التودُّد والقبول به زوجاً، فخرج مذعوراً ومدهوشاً إذ لا مكانة له عند سيف الدولة، ثمَّ ذهب إلى كافور. اختيار بيتٍ للمتروك من شعر المتنبي يعكس عدم رضا أبي سعيد عن أشعار المتنبي.

مما تقدَّم نجد أنَّ للشعر طاقةً، وهو من جهة طبيعته ثلاث طبقات في خبر الأصمعي والرشيد، وهو طبقات تناسب طبقات الناس في دولة الخلافة أيامهم، وهو ثمان درجات، وخمس طبقات من جهة طاقته وقدرته على التأثير بناءً على طبيعته التي وهبته هذه الصفة أو تلك عند ابن سعيد المغربي.

#### الوراقة:

١. الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، القاهرة-دار نهضة مصر للطبع والنشر،

١٩٧٤م:

٢. الاستيعاب في معرفة الأصحاب، لأبي عمر يوسف بن عبد الله النمري القرطبي (-٤٦٣هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، بيروت-دار الجيل، ط١، ١٣١٢هـ-١٩٩٢م
٣. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، [مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية] بيروت-دار إحياء التراث العربي، [د.ت]
٤. البديع، عبد الله بن المعتز، نشره: أ. إغناطيوس كراتشوفسكي، دمشق-دار الحكمة، [د.ت]
٥. البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، القاهرة-شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي البابي، ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م
٦. البصائر والذخائر، علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي (-٤١٤هـ) تحقيق: د. وداد القاضي، بيروت-دار صادر، ط ١، ١٩٨٤م
٧. البيان والتبيين، لأبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار الفكر، ١٣٦٧هـ-١٩٤٨م
٨. تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠هـ)، بيروت-دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م
٩. تلخيص الحبير في أحاديث الرافي الكبير، للإمام أحمد بن حجر العسقلاني، بيروت-دار الكتب العلمية، ط ١، ١٤١٩هـ-١٩٨٩م
١٠. تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهرى (-٣٧٠هـ) بتحقيق عبد السلام هارون، [طبعة مصورة، من غير ناشر، ولا تاريخ نشر]
١١. جامع الترمذي، للإمام الحافظ أبي عيسى محمد بن عيسى بن سودة بن موسى الترمذي (٢٠٠-٢٧٦هـ) دمشق-دار الفحاء، والرياض-دار السلام، ط ١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م
١٢. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (-١٧٠هـ)، بتحقيق د. محمد علي الهاشمي، دمشق-دار القلم، ط ٣، ١٤١٩هـ=١٩٩٠م
١٣. الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (-٢٥٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار إحياء التراث العربي، ١٣٥٧هـ
١٤. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة-مكتبة الخانجي، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م
١٥. ديوان امرئ القيس، بتحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة-دار المعارف، ط ٤، ١٣٧٧هـ-١٩٥٨م
١٦. ديوان بشار بن برد، جمعه الشيخ: محمد الطاهر ابن عاشور، تونس-الشركة التونسية للتوزيع، الجزائر-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٦م
١٧. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة-دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م
١٨. ديوان شعر أبي فراس الحمداني، جمع وشرح رواية ابن خالويه، تحقيق ودراسة: د. حسين جمعة، دمشق-منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٢٠م
١٩. ديوان شعر المثقب العبدى، عني بتحقيقه: حسن كامل الصيرفي، القاهرة-معهد المخطوطات العربية، ١٣٩١هـ-١٩٧١م

٢٠. ديوان طفيل الغنوي، بشرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، بيروت-دار صادر، ط١، ١٩٩٧م
٢١. ديوان أبي فراس الحمداني، حسب الرواية المغربية، إعداد: د. محمد بن شريفة، الكويت-مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠م
٢٢. شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، بيروت-دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩١م
٢٣. شرح ديوان أبي فراس، لابن خالويه، حسب المخطوطة التونسية، إعداد: د. محمد بن شريفة، الكويت-مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، ٢٠٠٠م
٢٤. شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، مطبعة دار الكتب الوطنية والقومية بالقاهرة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م
٢٥. شرح ديوان لبید بن ربیعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، طبعة ثانية مصورة، الكويت-مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م
٢٦. شرح شواهد المغني، عبد الرحمن السيوطي، علق حواشيه: أحمد ظافر كوجان، دون مكان، لجنة التراث العربي، ١٣٨٦هـ-١٩٦٦م
٢٧. شرف المعنى وصحته في معلقة الأعشى، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق-منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٠م.
٢٨. الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم، نجيب محمد البهيتي، الدار البيضاء - دار الثقافة، ط١، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م
٢٩. الشعر والشعراء، لعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢١٣-٢٧٦هـ) بتحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة-دار الحديث، ط٢، ١٤١٨هـ=١٩٩٨م
٣٠. صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (١٩٤-٢٥٦هـ) دمشق-دار الفيحاء، الرياض-دار السلام، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م
٣١. صيغة التفضيل في النقد العربي القديم، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق-الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٩م
٣٢. الصمة عبد الله القشيري حياته وشعره، جمع وتحقيق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، عمان-دار المناهج للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م
٣٣. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) قام على قراءته وتحقيقه: العلامة محمود محمد شاكر، القاهرة - مطبعة المدني، ١٩٧٤م
٣٤. طبعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة د. عيسى العاكوب، مراجعة د. عمر شيخ الشباب، دمشق-منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م
٣٥. العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، لأبي زيد، ولي الدين، عبد الرحمن بن محمد الإشبيلي التونسي الشهير بابن خلدون (٧٣٢-٨٠٨هـ) اعتنى به أبو صهيب الكرمي، الرياض-بيت الأفكار الدولية، [د.ت.]
٣٦. العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، القاهر-دار المعارف، ط١١، ١٩٦٠م
٣٧. علم الجرح والتعديل، عبد المنعم السيد نجم، المدينة المنورة-الجامعة الإسلامية، السنة الثانية عشرة، العدد الأول، محرم صفر ربيع أول، ١٤٠٠هـ

٣٨. عمود الشعر (مواقعه، ووظائفه، وأبوابه)، عبد الكريم محمد حسين، دمشق-دار النمير، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م
٣٩. عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طبطبا (٣٢٢هـ) تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض-دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م
٤٠. والفارس الأسير أبو فراس الحمداني قراءة جديدة في حياته وشعره، د. حسين جمعة، دمشق-الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٩م
٤١. فحولة الشعراء = سوالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي (٢١٦هـ) بتحقيق: د. محمد عودة سلامة أبو جري، ومراجعة: د. رمضان عبد التواب، وقد طبع في مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة، سنة ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م
٤٢. فحولة الشعراء عند الأصمعي (مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها) د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق - دار كنان، ط١، ١٤٢٦هـ = ٢٠٠٥م
٤٣. الفسر الصغير، تفسير أبيات المعاني في شعر المتنبي، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط١، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م
٤٤. فن الشعر، لهوراس، ترجمة لويس عوض، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م
٤٥. القصيدة العربية تذوق وتحليل، د. عبد الكريم محمد حسين، دمشق-منشورات الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٧م
٤٦. كنز العمال في سنن الاقوال والافعال للعلامة علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي البرهان فوري المتوفى سنة ٩٧٥هـ ضبطه وفسر غريبه صححه ووضع فهارسه ومفتاحه الشيخ بكري حياني الشيخ صفوة السقا مؤسسة الرسالة، [د.ت]
٤٧. لسان العرب، ابن منظور المصري (٧١١هـ) بيروت-دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م
٤٨. المحاورات الكاملة، لأفلاطون، المجلد الرابع، نقلها إلى العربية، شوقي داود تماراز، بيروت-الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م
٤٩. المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، د. نجيب محمد البهيتي، الدار البيضاء - دار الثقافة، ط١، ١٣٩٨هـ = ١٩٧٨م
٥٠. المزهري في علوم اللغة وأنواعها، للعلامة عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفل إبراهيم، القاهرة-مكتبة دار التراث، [د.ت]
٥١. مسند الإمام أحمد بن حنبل، لأبي عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (٢٤١هـ) الرياض-بيت الأفكار الدولية، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م
٥٢. المعجم الفلسفي، تصدير: د. إبراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لمطابع الشؤون الأميرية، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م
٥٣. المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، بيروت-دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، ١٩٨٢م
٥٤. المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، موسكو-دار التقدم، ١٩٨٦م

٥٥. مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، البلخي الخوارزمي (-٣٨٧هـ) بتحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة-دار الكتاب العربي، ط٢، [د.ت.]
٥٦. معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت-دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م
٥٧. الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (-٣٨٤هـ) القاهرة-دار الفكر العربي، ١٣٨٥هـ-١٩٦٥م
٥٨. نظرية الأدب، د. أحمد السعدني، أسوط-مكتبة الطليعة، ١٩٧٩م
٥٩. نظرية الأدب، تأليف رينيه وليك وآستن وآرن، تعريب: د. عادل سلامة، الرياض-دار المريخ، ١٤١٢هـ=١٩٩٢م
٦٠. نظرية الأدب في القرن العشرين، قراءات أعدها وقدم لها: ك. م. ن يوتن، ترجمة د. عيسى علي العاكوب، القاهرة-عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٦م
٦١. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تأليف: ديفيد بُشْبندر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م
٦٢. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، القاهرة-دار الشروق، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م
٦٣. نقد الشعر، قدامة بن جعفر العلوي، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت-دار الكتب العلمية، [د.ت.]
٦٤. نهج البلاغة، للإمام علي-رضي الله عنه-ضبط نصه وابتكر فهارسه: د. صبحي الصالح، القاهرة-دار الكتاب المصري، وبيروت-دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م
٦٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، القاهرة-مطبعة عيسى الحلبي البابي وشركاه، [د.ت.]