

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القري
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع البلاغة والنقد

د. عبد العظيم الطمعي
د. فريد محمد دويش لثلاثة
د. عبد الحكيم محمد (هـ) عيسى



كتاب البيان بين علي البص السعوي حتى نهاية القرن الرابع الهجري

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد

إعداد الطالب

صالح سعيد عبد الرحمن

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد العظيم الطمعي

١٠٠٤٢٨٦



١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

((مآخذ البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري))

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله أما بعد :
فقد عنى هذا البحث "مآخذ البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري" يتتبع فكرة الرداءة في النص الشعري من الجاهلية وحتى نهاية القرن الرابع الهجري وكشف أسسها التي قامت عليها ، ومظاهرها في النص .
وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يكون البحث في خمسة

أبواب وتمهيد .
في التمهيد : عرض البحث لخصومية منهج البيانين في نقد النص الشعري وبين قيمته لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية ، وبين مناهج النقد الجديد .
الباب الأول : بينات البيانين ومنهجهم النقدي .
وتحتة ثلاثة فصول :
الفصل الأول : المهام التاريخية ، الفصل الثاني : بينات البيانين ، الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة .

الباب الثاني : البنية التركيبية ، ويعنى هذا الباب بمآخذ البيانين على بنية النص الشعري ، وتحتة ثلاثة فصول :
الفصل الأول : الكلمة ، الفصل الثاني : التركيب ، الفصل الثالث : هيكل القصيدة .
الباب الثالث : البنية التصويرية ويختص بعيوب المعنى الشعري وموره الفنية ، وتحتة ثلاثة فصول :
الفصل الأول : التصوير البياني ، الفصل الثاني : المعنى الشعري بين الاصابة والإخلاء ، الفصل الثالث : المعنى الشعري بين الإبداع والاتباع .
الباب الرابع : البنية الإيقاعية ، ويشتمل على عيوب الإيقاع في النص الشعري ، وتحتة ثلاثة فصول :
الفصل الأول : الإيقاع الخارجي ، الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي ، الفصل الثالث : إيقاع المعاني .
الباب الخامس : أسس المآخذ ، وتحتة فصلان :
الفصل الأول : أسس داخلية ، الفصل الثاني : أسس خارجية .

الخاتمة وفيها نتائج البحث ومن أهمها :
(١) أن مآخذ البيانين على النص الشعري لم تترك شيئا منه وجود اتجاهين متباينين لدى البيانين ، اتجاه متشدد واتجاه متسامح .
(٢) أن الخطأ في لغة النص في فترة البحث لا يراد بها اللحن وإنما المحى ، على غير المشهور .
(٣) وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

عميد الكلية

المشرف

الطالب

صالح سعيد الزهراني أ.د. عبد العظيم إبراهيم المطعني د. محمد بن مريسي

مختص

شكر و تقدير

شكر وتقدير

{رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ
وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ} .
(النمل : ١٩)

أما بعد :

فإنه ليسعدنى فى هذا الموقف أن أتقدم بجزيل الشكر
لجامعة أم القرى ممثلة فى معالى مديرها الدكتور راشد
الراجح ، على رعايتها ، وتشريفها لى بالانتساب إليها .
وأجزل شكرى وتقديرى لعميدى كلية اللغة العربية
السابق الدكتور عليان الحازمى ، واللاحق الدكتور محمد
الحارثى ، ولرئيسى قسم الدراسات العليا العربية السابق
الدكتور حسن باجودة ، واللاحق الدكتور سليمان العايد ،
ولرئيس قسم البلاغة والنقد الدكتور عوض الجميعى على
مابذلوه من جهود فى سبيل توفير الجو العلمى للباحثين
وظلبة العلم بهذه الكلية .

وأخص بشكرى وتقديرى أستاذى الدكتور عبد العظيم
المطعننى الذى كان له الفضل - بعد الله تعالى - فى متابعة
هذا العمل العلمى ، حتى خرج على هذه الصورة ، فقد كان
سداد رأيه ، وعظيم صبره خيرا مُعين لى على إنجاز هذا
البحث .

فالله أسأل أن يجزيه عما صنع خيرا ، وأن يجعل ذلك فى
موازين عمله .

وأشكر لأستاذى الكريمين عضوى لجنة المناقشة ،
ماسيبدلانه من جهد فى سبيل قراءة هذا البحث وتقويمه .
والشكر لله أولا وأخيرا ، فهو نعم المولى ونعم
النصير .

المقدمة

المقدمة

الحمد لله حمدا كثيرا ، والصلاة والسلام على من أرسله
الله هاديا ومبشرا ونذيرا ، وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا
منيرا .

أما بعد : فإنَّ تراث العربية في نقد الشعر تراث خصب ،
متعدد المنازع ، غزير المادة ، لم تزل بعض معالمه بعيدة
عن الكشف والتمحيص .

ومن أبرز هذه المعالم ، الشعر الموصوف بالرداءة ،
فمع أنَّ النقد العربى للشعر يُعنى كثيرا بكشف جوانب النقص
فى النص الشعرى فإنَّ هذا الجانب لم يحظ - فيما قرأت -
بدراسة تكشف خباياه مع ماله من أهمية فى إبراز الصورة
الحقيقية للنقد العربى .

ومن هنا عقدت العزم على رصد مآخذ البيانين على النص
الشعرى حتى نهاية القرن الرابع ، وبيان منهجهم فى ذلك ،
وأسهم النقدية التى حاكموا النص بمقتضاها .

ولقد سُبقت هذه الدراسة بعدد من الدراسات التى عرضت
لفكرة الرداءة فى النص الشعرى ، كان منها دراسات عرضت لها
عرضا إجماليا فى سياق الحديث عن تاريخ النقد العربى
وقضاياه ، وجُلُّ من تحدث فى هذا الباب وقف على شيء منها .

وهناك دراسة اختتمت باستقراء نتائج طائفة واحدة من
طوائف البيانين وهى طائفة اللغويين فى فترة محددة ، قامت
بها سَنيّة أحمد محمود وعنوانها "النقد عند اللغويين فى
القرن الثانى" .

(ب)

ومن أبرز الدراسات التي عرضت لنقد الجانب اللغوي في النص الشعري دراسة قام بها الدكتور نعمة رحيم العزاوي وعنوانها "النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري" ، ودراسة أخرى لم تزل مخطوطة بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية بالرياض قدمها الطالب غالب محمد الشاويش لنيل درجة الدكتوراه ، وعنوانها "النقد اللغوي الى نهاية القرن الخامس الهجري" .

ومع أصالة هذه الدراسات فانها لم تنظر بحكم مناهجها الى فكرة الرداءة نظرة كلية فتكشف عن تطورها ، وأثر البيانيين فيها ومناهجهم في النظر اليها ، وأسسها التي قامت عليها ، ومن ثم كانت هذه الدراسة التي عنيت بهذا الجانب من الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجري .

أما منهج الدراسة فقد كان منهجيا وصفيا يميل الى النقد والتحليل ، جوهره الاعتداد باللغة ، والنظر اليها بمنطقها الخاص الذي آثره البيانيون على ماسواه ، مستثمرا بعض معطيات النقد الجديد التي لاتغفل طبيعة البيان العربي ولاتحمله مالا يَحتمل من التفسيرات البعيدة .

وقد احتكم المنهج الى ماصحت نسبته من الشعر ، وعرض مآخذ البيانيين عليه رفعا وقبولا ، وناقش تلك المآخذ متكئا على سعة اللغة ، والوعى بطبيعة الشعر .

أما المصادر والمراجع فقد كانت كثيرة المشارب ، فلم أقف على الكتب ذات المنزع النقدي المرف ، فهناك كتب في اللغة والنحو ، والتراجم ، والمعاجم ، والبلاغة ، ودواوين الشعر ، والشروح ، والفلسفة ، وعلم الجمال ، وعلم النفس ، وما الى ذلك مما له صلة بموضوع الدراسة .

(ج)

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون فى خمسة أبواب
يسبقها تمهيد ، وتقفوها خاتمة .

التمهيد :

فى التمهيد عرضت الدراسة لمناهج نقد النص الشعرى ،
وأبرزت منهج البيانيين فى ذلك ، وكشفت عن أهميته ، لتوسطه
بين مناهج الحتمية العلمية التى لا تبحث فى النص إلا عن
وشائق التاريخ ، وأحوال المجتمع والنفس الانسانية ، وتغفل
الخصوصية التى كان بسبب منها شعرا ، وبين مناهج النقد
الجديد التى تقطعه عن سياقه التاريخى والاجتماعى .

فإذا كانت مناهج الحتمية العلمية تبحث عن منشأ النص
ومناهج النقد الجديد تعزل النص عن صاحبه ، فإن منهج
البيانيين قام على إظهار النص ، وبحث عما يكون به النص
الشعرى ، شعرا له خصوصيته فى إطار من الوعى بالذات
المبدعة ، والمخاطب الذى يؤول إليه النص ، والسياق الذى
يتشكل النص الشعرى فى أفقه ، والملابسات التى تحيط به .
به .

الباب الأول : بيانات البيانيين ومنهجهم النقدي .

وقد اشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : المهاد التاريخى .

وفيه رمد لتطور فكرة المآخذ من الجاهلية حتى نهاية
القرن الرابع الهجرى ، وقد اتضح من هذا الرصد أن الفكرة
مرت بمراحل عديدة ، وكان لكل مرحلة أثرها على تشكيل
الفكرة ونموها .

ففى العصر الجاهلى كانت المآخذ جزئية قوامها الذوق ،
تقف عند البيت الواحد أو البيتين ، وقد غلب عليها نقد

دلالة اللفظ ، والإفراط في المعنى ، حتى إذا جاء القرن الأول بدأ الاهتمام بالمعنى يأخذ حيزاً أكبر ، وظلت عيوب الألفاظ على ما هي عليه .

وبدأ النقد يأخذ طابع العلمية على أيدي اللغويين والنحاة في القرن الثاني الهجري ، وظهرت فكرة الخطأ والحق في اللغة لأول مرة في تاريخ النقد العربي ، وكثر تعقب العلماء للشعراء في هذا الباب .

وفي القرن الثالث الهجري دخل النقد أفقا جديداً مع علماء الكلام ، والأدباء ، وعلماء اللغة والنحو ، وكان لعلماء الكلام في هذا القرن أثر بارز على نقد المعنى ، وظهرت عدد من المؤلفات التي تعرض لعدد من المآخذ وبخاصة في السرقات .

وتضافر للنقد في القرن الرابع عدد من العوامل ، كان لها أثرها البالغ في الارتقاء به ، أهمها الإبداع فقد كان لأبي تمام ثم المتنبي أبرز الأثر في الاهتمام بفكرة المآخذ ، واعتبارها ظاهرة بارزة .

وبرز دور الفلاسفة وعلماء الكلام وأدباء الكتاب في هذا القرن ، واحتد الصراع بين القديم والجديد ، وكثرت المؤلفات التي تتتبع سقطات الشعراء ، وصارت المآخذ تمثل خروجاً على اللغة وتقاليد الفن، بعد أن كانت خروجاً على اللغة المشهورة في القرن الثاني من الهجرة .

الفصل الثاني : بيانات البيانيين .

وفي هذا الفصل أكدت الدراسة على أن صياغة نظرية البيان العربي لم تكن من صنع النقاد والبلاغيين فحسب ، فقد كان لعلماء اللغة والنحو ، والفلاسفة ، والأموليين ، ورجال

علم الكلام ، وأدباء الكتاب جهد لا يُنكر ، وأى دراسة تسعى لكشف هذه النظرية ، أو استقراء أبعادها لاتقف على جهود هؤلاء العلماء ستكون دراسة قاصرة ، ولن يكتب لها النجاح . وقد كان لبعض هذه البيئات دور رائد فى نقد النص الشعري وبيان عناصر الجودة والرداءة فيه ، ولذا فإن موضوعية البحث تقتضى الوقوف على موقفهم النقدي الذى تشكل فى ضوء أصولهم الفكرية الخاصة التى تطبع ذلك الموقف بطابع مُميز .

الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة .

وفيه كشفت الدراسة عن وجود اتجاهين لدى البيانين فى النظر إلى المآخذ، اتّجَاهٌ يتشدّد أصحابه فى أحكامهم النقدية فلا يقبلون من اللغة إلا ما اشتهر وأطرّد به القياس ، ولا يستجيدون من المعانى إلا ما احتذى التقاليد ، وتأسس على معايير عمود الشعر العربى ، وماعدا هذا فلاخير فيه . واتّجَاهٌ متسامح يعتدّ أتباعه بما يقول الشعراء - وإن جاء على القليل والنادر - لأنّ للغة وجوهاً يمحّ حملها عليها ، وللشعر خصوصية فى الرؤية والتشكيل تفرضها طبيعته وغايته . وأبرزت السمات العامة للمنهج ، وهى سمات يتفق عليها المتشددون والمتسامحون معا وهى : البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، واحتذاء التقاليد ، ومبدأ العزلة ، والاهتمام بالمخاطب ، والفصل بين الشكل والمضمون ، والحرص على الحقيقة .

الباب الثانى : البنية التركيبية .

ويعنى هذا الباب بمآخذ البيانين على كلمات القصيدة وتراكيبها وهيكلها العام ، وقد اشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الكلمة .

وفيه جُمِعَتْ مآخذُ البيانين على الكلمة المفردة في الإعراب ، والبنية الصرفية ، والدلالة . ولا يكاد يترك البيانيون جانباً من جوانب الكلمة إلا وعرضوا له بالنقد ، ولم تغفل الدراسة ما يختص بالجانب الموسيقي في الكلمة ومآخذ البيانين عليه ، فعرضت له في الباب الرابع " البنية الإيقاعية " ، منعاً للتكرار ، وبعبارة الجهد ، ومن الملاحظ أن القوم كانوا على طَرَفَي نقيض في أحكامهم النقدية ، منهم من عاب المآخذ ، ومنهم من التمس للشاعر العذر ، فحمل المآخذ على باب من أبواب العربية وبخاصة في الشعر الذي يجوز في لغته ما لا يجوز في غيرها .

الفصل الثاني : التركيب .

وفيه عَرُضَ لعيوب التركيب في النص الشعري كاللحن ، وانعدام التناسب ، والمعازلة ، والقلب ، والإخلال والحشو وغير ذلك . وقد أجمع البيانيون على أن اللغة في الشعر نظاماً خاصاً ، لكنهم اختلفوا في مدى الاعتداد به ، فنظر إليه بعضهم على أنه ضرورة يضطر إليها الشاعر ، وهي مما يَشِينُ الشعر ، ويذهب بجماله ، ومنهم من اعتدَّ بهذه التراكيب وعدّها ضرباً من ضروب الصنعة في الشعر ، وباباً من أبواب الفطنة بتأليف الكلام ، وعَسَفَ اللغة بفن من فنون الحيلة التي لا يقدر عليها إلا الشعراء أمراء الكلام .

الفصل الثالث : هيكل القصيدة .

وفى هذا الفصل أشارت الدراسة إلى أن قيمة الشعر في شكله وطريقة تعبيره عن الأفكار ، ويمكن حصر مآخذ البيانين على هيكل القصيدة في براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، ووحدية القصيدة .

فقد وضعوا عددا من المعايير لكل محور من هذه المحاور
التي يقوم عليها هيكل القصيدة ، متى خالفها الشاعر وصفت
مبانيه ومعانيه بالنقص .

وبناء على هذا عيب مطلع القصيدة الذي لايتفق وغرضها ،
كما عيب غموضه ، وبرودته ، وانعدام التناسب بين شطريه .
ومثل هذا عيب التخلص الذي لايحسن الشاعر الانتقال فيه
من غرض الى غرض ، والمقطع الذي لايشبع رغبة المخاطب فيفجأه
بما لم يعهد ، ويقطع عليه لذة استمتاعه .

وتراعى الحديث الى البحث في وحدة النص انطلاقا من
البيت الواحد ، وانتهاء بتناسب الأبيات وترابطها ، حتى
لا تكون أمشاجا ملفقة لايربط بينها الا الوزن والقافية .

الباب الثالث : البنية التصويرية .

واختتم هذا الباب بمتأخذ البيانيين على معانى الشعر
وصوره .

وينطوى على ثلاثة فصول .

الفصل الأول : التصوير البياني .

وكان الحديث فيه عن عيوب الصورة البيانية - التشبيه
والاستعارة - وقد ظهر في هذا الفصل اجماع البيانيين على
قيمة الصورة البيانية في الشعر ولكنهم اختلفوا في مدى
القرب والبعد بين طرفي الصورة منهم من استحسّن القرب ، وعد
كل ما بعد من قبيل القبيح المسترذل ، ومنهم من وجد في
البعد غايته ، فاعتد به وجعله دليلا على فطنة الشاعر
بالعلاقات الخفية بين الكائنات .

الفصل الثاني : المعنى الشعري بين الاصابة والاخلاء .

وهنا تتبعت الدراسة مفهوم الاصابة في نقد البيانيين

للمعنى الشعرى فلم يكد يخرج المفهوم عن الحرص على الحقيقة ووصف الأشياء على ما هي عليه فى الواقع ، ومظاهر العناية بالامابة نلمسها عند البيانين فى موافقة المعنى للغرض الذى قيل فيه ، ومراعاة مبادئ اللياقة ، والبعد عن الافراط فى المبالغة ، والحفاظ على تقاليد الفكر الشعرى ، والبعد بالمعنى عن الاستحالة والتناقض .

وقد كان الحرص على الامابة فى المعنى الشعرى بارزا فى مآخذ البيانين ولعل الذى أملى عليهم هذا الموقف تقديرهم لغاية الشعر ، وايتشارهم لفكرة الوضوح .

الفصل الثالث : المعنى الشعرى بين الابداع والاتباع .

وفى هذا الفصل أوضحت الدراسة حرص البيانين على فكرة الابتكار فى المعنى الشعرى ، وتقديرهم للشاعر المبتكر ، وتقديرهم الشعراء بمقدار ما يبتكرونه من المعانى ، وازدراءهم للمعنى المبتذل الذى يعرض لكل هاجس ، ويدور على كل لسان .

وقسموا المعانى الى ضربين ضرب مبتدع ، وآخر محتذى على مثال سابق واتفقوا على أن السرقة انما تقع فى المعانى النادرة التى لا يوصل اليها الا برشح الجبين ، وفرقوا بين السرقة القبيحة ، والسرقة الحسنة ، وأكثروا التأليف فيها لأسباب عديدة أبرزتها الدراسة فى موضعها .

وكشفت الدراسة عن أن القول بالسرقة مبناه على تصور المعنى ، سلفا ، واعتباره فكرة مجردة ، وبينت الموقف الرائد لعبد القاهر الجرجاني^(١) الذى يكاد يكون موقفا فريدا فى التراث البيانى ، ومؤداه أن المعانى لا يمكن أن

(١) وان كان خارج فترة البحث .

تكون متفقة ومبانيها مختلفة ، وعلى هذا يظل بينها قدر كبير من المغايرة والاختلاف ، لاتنتفى مع المشاكلة والاختلاف ، التى يمكن حملها على أنها تجديد لمعانى الشعر ، وكشف لعدد من امكاناتها .

الباب الرابع : البنية الايقاعية .

وكان الحديث فى هذا الباب منصبا على عيوب الايقاع فى النص الشعري ، وهى عيوب كثيرة تبدأ بالكلمة المفردة ، وتنتهى بمعانى النص ونسجه ، وقد ضمتها ثلاثة فصول .

الفصل الأول : الايقاع الخارجى .

وفيه كشفت الدراسة عن ادراك البيانيين لحقيقة الايقاع وقوانينه وقيمته فى النص الشعري ، وأشره على نفسية المتلقى ، وعرضت لمآخذ البيانيين على الوزن والقافية ، وقد اتضح أن الخروج على الوزن والقافية كان موجودا عند الجاهليين ، فلايصح وصفه بالعيب اذ ربما انطوى على قيمة جمالية لايقوف عليها الا بالتأنى والمصابرة ، أو تأسس على قيم موسيقية لم نألفها ، وتم استقرار بعض النماذج المعيبة فى ضوء حركة القصيدة .

الفصل الثانى : الايقاع الداخلى .

وهو مختص بالحديث عن عيوب الايقاع الداخلى فى النص الشعري ، كغرابة الكلمة ، وابتذالها ، وتنافر حروفها ، ومعاظلة التراكيب ، والتواء نسج الأبيات الذى يورث الشعر نشازا سببه اضطراب عنصر التردد فى الايقاع ، وعرضت الدراسة فى هذا الفصل لعدد من عيوب المحسنات اللفظية كالجناس ، والترصيع ، والتكرار وغير ذلك .

الفصل الثالث : ايقاع المعانى .

وفى هذا الفصل أوضحت الدراسة أن الايقاع كما يكون فى

(ي)

الصوت يكون فى الدلالة ، وقد أدرك هذا البيانىون وكشفوا عنه ، وأخذوا على الشعراء عددا من المآخذ فيه ، كالعيب المعنوى للقافية وعيوب المحسنات المعنوية المتماثلة مثل صحة التفسير ، وصحة التقسيم ، ومراعاة النظر ، والمتفاداة كالطباق ، والمقابلة ، والتشطير .

الباب الخامس : أسس المآخذ .

واشتمل هذا الباب على عرض للأسس التى قامت عليها مآخذ البيانىين فى الجانب النظرى والتطبيقى وتحتة فصلان .

الفصل الأول : الأسس الداخلية .

ويُقصدُ بها تلك الأسس التى فرضتها طبيعة وعى البيانىين بالشعر وقد تتبععتها الدراسة من خلال حديث البيانىين عن ماهية الشعر، وأداته، وعلاقته بالعالم الخارجى ، وغايته التى يرمى إليها .

الفصل الثانى : الأسس الخارجية .

وهى أسس فرضتها حركة الفكر والثقافة المحيطة بالنص الشعرى ، ومن أبرز تلك الأسس ، الرواية ، نظرية الإعجاز البلاغى ، الخصومات .

فقد كان لهذه الأسس دور كبير فى تطور فكرة المآخذ ، وصياغتها .

وذيلت الدراسة بخاتمة أبرزت بعض النتائج والتوصيات . وختاماً لايفوتنى أن أجزل الشكر لأستاذى الدكتور عبد العظيم المطعنى ، الذى كان يقف وراء هذا العمل، وفقه الله وأمه بالصحة ، وأجزل له المثوبة .

وأعوذ بالله أولاً وأخيراً من زلة اللسان ، وعثرة القلم وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

التمهيد

البيانون

ونقد النص الشعري

التمهيدالبيانىون ونقد النص الشعرى

شهد تاريخ الفكر الإنسانى جدلا واسعا حول المنهج الصحيح لنقد النص الشعرى ، والكشف عن مواطن الجودة والرداءة فيه .

ففى مطلع القرن التاسع عشر ظهرت مناهج الحتمية العلمية ، القائلة بحتمية العلاقة بين النص والواقع الخارجى من جهة ، وبين النص والمبدع من جهة أخرى ، فما كان من هذه المناهج مجتمعة إلا أن شارت على الاتجاه البلاغى آنذاك ، فربطت جماليات النص الشعرى بإطار التاريخى والاجتماعى والذات المبدعة ، فالمنهج التاريخى لا يجد فى النص إلا وثيقة تاريخية ذات وظيفة معرفية وليست جمالية ، والمنهج الاجتماعى لا يبحث إلا عن سكر الخلفاء والملوك ، وأحوال الاقتصاد والسياسة ، والمنهج النفسى ، لا يفتش إلا عن نفس الشاعر وانفعالاته فيما يقول .

وفى مطلع هذا القرن شارت شائرة النقد اللغوى على هذه المناهج فنقدتها نقدا عنيفا ، وكشف عن عناصر ضعفها ، وسلك بالنقد مسلكا جديدا جوهره البحث عن القيمة الجمالية فى النص الشعرى من حيث هو لغة لها خصوصيتها فى الرؤية والتشكيل ، وقال بانغلاق البنية على ذاتها ، فلا علاقة وفق هذا المنهج للغة بما فى الخارج من أحوال التاريخ ، والمجتمع ، والذات المبدعة .

وكان هذان المنهجان المتطرفان بعيدين كل البعد عن الوقوف على أسرار اللغة التى يتشكل منها النص الشعرى ،

فمنهج الحتمية العلمية يُغفل الشعر ، ويبحث فى التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ، والمنهج اللغوى الجديس يغفل الصلة العميقة بين الشعر و سياقه الفكرى والفنى الذى لا يضح فهمه بمعزل عنه .

وكان منهج البيانين فى نقد النص الشعرى هو الوسط بين نقيضين إذ كانت قيمة النص الشعرى إنما تتحقق ، لأنه شعر ذو بناء مختلف ، ورؤية مُميّزة ، وهذه الخصوصية لم تنشأ من فراغ فلا بد من ربطها بسياقها الفكرى والفنى ، وبمبدعها الذى أنشأها ، ربطا لا يخرج البحث عن وجهته الصحيحة التى تجعل من شعرية الكلام هدفا لها ، فاهتم البيانون بالنص الشعرى وجعلوه فى إطارٍ من نظرية الاتمال اللغوى التى تقوم على ثلاثة أركان هى "الشاعر - النص الشعرى - المخاطب" ، وقيمة النص الشعرى ، إنما تتحدد فى ضوء علاقة خاصة بالعنصرين الآخرين .

يقول حازم القرطاجنى : "والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها ، وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التى يعتنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه ، أو التى هى أعوان للعمدة ، وتلك الجهات هى ما يرجع إلى القول نفسه ، أو ما يرجع إلى القائل ، أو ما يرجع إلى المقول فيه ، أو ما يرجع إلى المقول له " (١) .

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ط ٢ ، ١٩٨١م ، ص ٣٤٦ .

فهناك قول وهو "النص الشعري" ، وهناك قائل وهو الشاعر ، وهناك سياق فنى وهو المقول فيه ، وهناك مخاطب وهو المقول له .

أما الشاعر فقد اشترط البيانىون وجود موهبة صادقة لديه ، وإطار شعري يصقل به تلك الموهبة ، ويمنحها الزاد الذى تستمد منه عطاءها الفنى ، ولذا كان الشاعر الفحل هو الذى يجمع بين الموهبة والإطار الشعري الذى يتمثل فى ثقافة العربية ، فالموهبة هى التى تجعله يصدر عن رؤية شعرية بمقتضاها يشعر بما لا يشعر به غيره ، والإطار الشعري هو الذى يمنح تلك الرؤية عمقا ونفاذا حين يفيض عليها وعيا بما تشكل عليه ذوق الأمة فى الفن القولى ، فيكون إبداع فى إطار من استلهامه والحفاظ عليه .

وصلة الشاعر بنمته لا تكاد تغيب عند البيانىين ، فقد كشفوا عن طباع الشعراء ، ورجعوا اختلاف أحوال الشعر من رقة وجزالة ، وما إلى ذلك إلى اختلاف الطباع وتركيب الخلق .

أما النص الشعري فهو محور البحث عن القيمة عند البيانىين بمختلف بيئاتهم ومنازِعهم ، لامن حيث قيمته التاريخية ، أو دلالاته الاجتماعية أو النفسية ، وإنما من حيث هو لغة ذات نمط مميز فى رؤيتها وبنائها .

وفى هذا السياق يجب التأكيد على قضية خطيرة فى البحث عن النظرية النقدية للشعر عند العرب ، فكثير من الباحثين يظن أن البحث عن بناء هذه النظرية ومعرفة أسسها وقوانينها التى قامت عليها لا يوقف عليه إلا عند النقاد والبلاغيين .

وهذه النظرية جزء من نظرية البيان العربى التى شارك فى صياغتها اللغويون والنحاة ، وعلماء الكلام ، وأدباء

الكتاب ، والفلاسفة ، والاموليون وغير هؤلاء ممن صدر فى فكره النقدى عن وعى بالبيان العربى ، وطرائقه فى التعبير ، فعلم البيان بوصفه خامية من خصائص اللسان العربى المبين كان نتاج هذه البيئات التى أنتجتها الحضارة العربية الاسلامية .

والمقصود بالبيانين فى البحث هم الذين شاركوا فى صياغة النظرية النقدية للشعر العربى ، وبخاصة فيما يتعلق بفكرة المآخذ موضوع البحث وهم :

١ - اللغويون والنحاة .

٢ - علماء الكلام .

٣ - أدباء الكتاب .

٤ - الفلاسفة .

واذا كان هؤلاء البيانين قد أدركوا خصوصية الشعر ، فانهم اختلفوا فى جهة النظر الى تلك الخصوصية ، نظرا لاختلاف غاياتهم ، ومناهجهم . فاللغويون يبحثون فى لغة الشعر عن الغريب والنادر ، والنحاة يلتمسون الشاهد الذى تتقوم به القاعدة ويطرده القياس ، والمتكلمون يطلبون الحجج التى تقنع الخصم ، وأدباء الكتاب يريدون العذوبة ووضوح القمد ، والفلاسفة يفتشون عن الصحة التى بمقتضاها يصح اعتبار الشعر قياسا من اقيسة المنطقة ، ومع وضوح هذه الغايات فان ادراك خصوصية لغة الشعر ظلت جامعا مشتركا بين مختلف الجهود والنظرات ، ولكنها تتفاوت بتفاوت المنهج والغاية .

وقد وقف البيانين أمام كل جزئية من جزئيات النص الشعرى ، ابتداء من الكلمة ، وانتهاء بالقصيدة ، ووضعوا لكل جزئية عددا من المقاييس التى تضمن لها الجودة والاشارة

فبحثوا تلاؤم الحروف داخل الكلمة ، وتحذّثوا عن علاقة الكلمة بمعناها وبسياقها الذى يحتضنها ، وكشفوا عن قوانين الجمال فى التراكيب ، والأبيات ، والمور الفنية ، والإيقاعات ، وهيكل القميّدة ، وكان لهم فى كثير ممّا قالوا نظر يشهد بأصالة الرؤية ، وعمق الإدراك . وتكاد تكون البلاغة العربية بعلومها الثلاثة أرقى ما وصل إليه التفكير البيانى فى تفتيق النص وتحليل مكوّناته ، فعلم المعانى يبحث فى «البنية التركيبية» ، وعلم البيان يبحث فى «البنية التصويرية» ، وعلم البديع يبحث فى «البنية الإيقاعية» .

ونقد النص الشعرى عند البيانين فى فترة البحث ، نقد مولع بإدراك جمال الجزئيات ، فى الغالب الأعم ، يقف عند حدود البيت أو البيتين ولا يكاد يتعداهما ، وله فى ذلك مسوغات يجب ألا تتناسى . فقد كان البيت هو المحور فى الإبداع ، وهو الشاهد والمثل .

وهو نقد قوامه الذوق فكانت جُلّ مقاييسه تعميمية ، يتكئ فيها على سند من عمود الشعر الذى يقوم على إشار القديم فى بناء اللغة ، ورؤيتها ، ويتجلى هذا فى عدد من القضايا التى تُشكّل مجتمعة قوام النظرية النقدية للنص الشعرى عند البيانين وهى ماهية الشعر ، ومادته ، وعلاقته بالواقع الخارجى ، وغايته التى يهدف إلى تحقيقها .

وقد كانت تغلب على فكرة النقد عند البيانين تتبع المثالب والعيوب التى تشين النص ، وكلمة "نقد" بمعناها اللغوى تكاد تفصح عن هذا فهى مأخوذة من نقد الصيرفى للدرهم ومعرفة جيدها من رديئها .

ولا يعنى هذا أن البيانين لم يكشفوا عن مواطن الجودة فى النص الشعرى فقد كان لهم فيه جهد مميّز ووافر ،

وتجاوزوا هذا الى شرح النص وتفسيره ، وهذه غاية تقصر
دونها كل غاية .

أما المخاطب فقد كان الركن الثالث من أركان نظرية
الاتصال اللغوى . وإذا كان للشاعر خصوصيته ، وللنص الشعرى
تميزه ، فإن للمخاطب بالنص الشعرى مواصفاته التى تجعل منه
مخاطبا يدرك تميز هذا النص ويمتلك سياقه ، ومن ثم يعرف
طريقولوج الولوج اليه ، واكتشاف أسرارهِ التى لا يوقف عليها الا
بطول التأمل .

ولم يكن المخاطب فى البيان العربى مجرد متلق للنص
يستهلكه ، ولا يشارك فى كشف جمالياته ، وانما كان منتجا
لنص يستوعبه ويضفى عليه بذكائه ، ودقة فهمه عددا من
المعانى التى ربما لم تكن قد خطرت على ذهن الشاعر وقت
إبداعه .^(١)

وكثيرا ما عيب النص الشعرى ، لأنه لم يحقق غايته وهى
امتاع المخاطب ، أو لم يراع الحالة الشعورية له ، فعيب
الابتذال والتعقيد ، وبعض مطالع القصائد وخواتيمها ، وكثير
من معانى الشعر التى لم تتأسس الرؤية فيها على ما اعتاده
المخاطب من الأعراف والقيم .

والمأخذ التى أخذها البيانىون على النص الشعرى كثيرة
لاتكاد تترك شيئا منه فى الرؤية والنسيج .

والمأخذ : جمع مأخذ على وزن مفعول ، والمأخذ هو :
العيب ومفهوم المأخذ يرد ضمن عدد من المفاهيم التى تعنى
بكشف جوانب الضعف فى النص الشعرى مثل الأغلط ، والأخطاء ،
والعيوب ، والردائل ، والمساوىء ، والأغاليط وما الى ذلك .

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ،
تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار
الجيل ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ٩٣/٢ ، بتصريف .

وكل هذه المفاهيم كانت ترد وصفا للغة والمعانى والايقاعات عندما تخالف مقاييس البيانين ، ولم يكن مفهوم المأخذ أشهر المفاهيم شيوعا فى وصف النص الردىء عند البيانين ، ولكن شهرته تعود الى المرزبانى فى أواخر القرن الرابع من الهجرة عندما جعله عنوانا لكتابه الموشح . ودلالة المفهوم لاتكاد تنفصل عن المعنى الاصلى للمادة ، فالهمزة ، والخاء ، والذال أصل واحد ، تتفرع منه فروع متقاربة فى المعنى .

ومن هذه المعانى الضعف : فالمؤخذ : هو الرجل الذى تؤخذه المرأة عن رأيه ، وتؤخذه عن النساء كأنه حبس عنهن .
(١)
والمأخوذ ، والأخيد : هو الأسير .
(٢)

ومنها الداء : يقال : أخذ البعير ، يأخذ أخذا فهو أخذ خفيف ، وهو كهيئة الجنون يأخذه ، ويكون ذلك فى الشاء
(٣)
أيضا ، والأخذ : الرمد ، والأخذ : الرمد .
قال أبو ذؤيب الهذلى فى صفة حمار :

يرمى الغيوب بعينيه ، ومطرفه
(٤)
مغض كما كسف المستأخذ الرمد

يريد : أن الحمار يرى بعينيه كل ماغاب عنه ، وطرفه
(٥)
مغض منكس ، كما ينكس الرجل الذى اشتد رمده رأسه حزنا .

-
- (١) معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة مصطفى البابى الحلبي ، ط ٢ ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م ، ٦٨/١ .
(٢) المفردات فى غريب القرآن ، الراغب الاصفهاني ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبي ، الطبعة الأخيرة ١٣٨١هـ / ١٩٦١م ، ص ١٢ .
(٣) معجم مقاييس اللغة ٦٩/١ .
(٤) شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي سعيد السكري ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٣٨٤هـ ، ٥٨/١ .
(٥) المصدر نفسه ٥٩/١ .

(١)

وفلان مأخوذ ، وبه أخذة : من الجن .

والمؤاخذة تعنى : العتاب والتضييق والتشديد ، قال

تعالى : {لاتؤاخذننى بما نسيت} . والأخذ يعنى : العتاب^(٢)

قال صلوات الله وسلامه عليه : "... فان أخذوا على أيديهم^(٣)

نجوا ونجوا جميعا " .

وعلى هذا فان العلاقة بين المفهوم النقدي ، وبين

المادة الأصلية قوية نلمسها فى اطلاق الكلمة على الضعف الذى

يعتري الانسان ، والداء الذى يميجه ، وفى تسمية العتاب

مؤاخذة ، والتبصير والاصلاح أخذا .

وهذا حال المفهوم مع النص ، فايشاره على ما سواه يعنى

كل ما سبق من ادراك للضعف والقصور فى لغة النص ، ومعانيه ،

وموره ، وإيقاعاته ، ومن عتاب ومؤاخذة على هذا النقص ،

وأخذ وتبصير وهداية لسلوك الطريق الصحيح .

وفى ايثار هذا المفهوم ، اعلاء لقيمة انسانية تحرص

عليها العربية - لغة القيم المثلى الحق ، والخير ،

والجمال - لاتكاد تتحقق مع المفاهيم النقدية الأخرى أمثال

العيوب ، والمساوىء ، والمثالب ، والأخطاء ، اذ ينصرف

الذهن الى دلالات بعيدة لاعلاقة لها بنقد النص ، أضف الى هذا

ما فى دلالة الأخذ من العتاب الرقيق ، والنصح ، والتبصير .

والتعبير عن المآخذ يرد بصيغة الفعل المبني للمجهول

فيقال : أنكر ، عيب ، أخذ ، خطيء ، أو بصيغة الماضى

المبنى للمعلوم ، بالاسناد الى الواحد تارة فيقال : أخذ ،

(١) مفردات الراغب الأصفهاني ص ١٣ .

(٢) سورة الكهف : ٧٣

(٣) صحيح البخارى ، كتاب الشركة ١١١/٣ .

أَنْكَرَ ، عَابَ ، وبالإسناد إلى المجموع تارة أخرى فيقال :
أنكروا ، وعابوا ، وأخذوا .

ولا يكاد يُعَبَّرُ عن المآخذ عند البيانين إلا بصيغة
الماضي ، أما الاسم مأخوذ فلم يرد فيما وقفت عليه .
والمآخذ موجودة منذ وجد الشعر العربي ، فهي لاتكاد
تنفك عنه ، ولذا قيل عنها : إِنَّهَا عَيْبٌ لَمْ يَسْلَمْ مِنْهُ أَحَدٌ مِنْ
شُعْرَاءِ الْعَرَبِيَّةِ ، ولكنَّ المآخذ تطورت بتطور الفكر النقدي ،
وصارت ظاهرة من ظواهر الشعر المحدث في العصر العباسي ،
استدعت التأليف فيها ، والتنبيه عليها .

وقد كان للبيانين في النظر إلى المآخذ اتجاهان
متباينان ، اتجاه يُعَدُّهَا مِنْ قَبِيلِ الْقَبِيحِ الَّذِي لَا يَمَحُ فِي
اللُّغَةِ وَالْمَعْنَى ، واتجاه يذهب إلى أنها صحيحة فصيحة ، وإن
جاءت على القليل الذي لا يطرُد ، أو العرف غير المشهور ،
ولهذا تحمل على سعة العربية وشجاعتها في التعبير ، وطريقة
الشعر في الإبانة والإمتاع .

ولجميع المآخذ التي أخذها البيانون على النص أسس
تتكىء عليها من داخل النص ، أو من خارجه ، نعتدُّ بها ،
ونؤمن بمشروعيتها ، ولكنَّا قد نختلف معها ، لاسيما وأن لكثير
من البيانين في تلك المآخذ رأى يعتدُّ بها ، وللعربية سعة
في حملها ، ولذوق الأمة استطابة لها .

وكما لا يمح تخطئة البيانين فيما قالوا ، فإنه لا يجوز
وصف الشعراء بالخطأ في كثير مما قالوا ، يقول القزاز
القيرواني : "وذلك أن كثيرا ممن يطلب الأدب ، وأخذ نفسه
بدراسة الكتب ، إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره ، أو
لطالب من نظرائه ، فيه تقديم أو تأخير ، أو زيادة أو

نقصان ، أو تغيير حركة عما حفظ ، من الأصول المؤلفة له فى الكتب ، أخذ فى التشنيع عليه ، والطعن على علمه ، والاجماع على تخطئته ، ولو نظر بعين الحق ، لعلم أن ذلك لا يخرج الا من وجهين : اما أن يكون ذلك جائزاً ، لعل تغيب عنه ، لم يبلغ النهاية من علمها ، وهو كذلك . ووهمه الذى لعله أن نبه عليه ، أو أعاد نظره فيه ، رجع عنه الى الصواب ، وتخطاه الى ملامطعن فيه من الكلام ، إذ كان غير معصوم من الخطأ ، ولا ممنوع من الزلل" .

وعلى هذا فان الباحث يجب أن يشك فى نفسه ، لافى أولئك الذين قامت لغة العرب على كلامهم ، فهم أكبر من أن يقعوا فى الخطأ ، وأرق من أن يلفظوا بكلام لاطائل تحته .

ومما سبق يتضح أن منهج البيانيين كان هو المنهج الرائد فى نقد النص ، والوفاء لهذا المنهج تطويره بكل مفيد مما يجد فى ثورة العلوم الانسانية ، شريطة أن يظل لهذا المنهج وجه عربى المحيا ، سمتة الاصاله ، والوعى بكل جديد . وبهذا المنهج التكاملى تحفظ للامة هويتها ، وللدب مكانته ، لاسيما وقد شاعت الدعوات الباطلة باحلال الاسلوبية محل البلاغة العربية ، بحجة عجز البلاغة العربية عن ادراك جماليات ما جد من فنون القول لدينا .

ان التأثر بالجديد دليل على حيوية التراث البيانى ونشاطه ، وتراثنا لم يقف أمام الثقافات الاخرى عاجزا مبهورا ، فقد كان يسترفد منها مايفتح له أفقا جديدا فى

(١) مايجوز للشاعر فى الضرورة ، القزاز القيروانى ، حققه الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادى القاهرة ، مطبعة المدنى ، ١٩٨٢م ، ص ١٠٠٩ .
(٢) انظر : عيار الشعر ، العلوى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع ، الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ص ١٦ .



(١١)

النظر ، ولكنَّ استرفاده كان استرفاد القوى الغالب الذى
يخضع ما يسترفده لرؤيته الخاصة ، ولا أدل على ذلك من أثر
الثقافة الهيلينية فى تراثنا البيانى .

أما ما يحدث اليوم فهو مسخ لذائقة الأمة ، واسترفاد
لكل بال تنكر له أهله ، ومسترفد عاجز مغلوب على أمره ،
مولع بالجديد أيّاً كان مصبّه ، لا يسمح له موقفه بالحوار
الجاد ، والمناقشة المثمرة ، ولا بالانتقاء المفيد . فكان
المنهج النقدى المعاصر لدينا منهجا ملفقا ، لأساس له ،
لأنه مغرم بالجرى خلف كل مدرسة غربية جديدة ، تظهر اليوم
وتموت غدا .

ولهذا فإنَّ الخروج من هذا المأزق هو الانفتاح الواعى
على ثقافات الأمم الأخرى ، بعد الوعى بمقدرات التراث ،
وخصوصيته ، فلكل أمة بيانها ، ومنهجها الخاص بها ، الذى
يتشكل فى ظل ملابسات كثيرة يجب مراعاتها وتقديرها .

الباب الأول

بيئات البيانين

ومنهمم النقدي

وتحتة ثلاثة فصول

الفصل الأول: المهاد التاريخي

الفصل الثاني: بيئات البيانين

الفصل الثالث: المنهج

اتجاهاته وأسسها العامة

الفصل الأول

المهاد التاريخي

الفصل الأولالمهاد التاريخي

تمثل فكرة المآخذ جانباً مهماً في النظرية النقدية للشعر عند العرب ، لعلنا لانبثعد كثيراً عن الصحة عندما نقول : إنّ الرصد الصحيح لتطور الحركة النقدية هو الذي يجعل من المآخذ علامة يستنير بها ، فتاريخ النقد القديم هو تاريخ المآخذ والأخطاء .

والعيب لم يسلم منه أحد ، لأنه دليل نقص ، والنفس الإنسانية لا تبرأ من النقص "فما رأينا أحداً من شعراء الجاهلية سلم من الطعن ، ولا من أخذ الرواة عليه الغلط (١) والعيب" .

وشعراء الجاهلية هم أهل السليقة ، فإذا لم يسلموا من الطعن ، فلن يسلم منه من يتعاطى العربية بالفتنة والتعلم ، وفوق هذا كله يذهب القاضي الجرجاني إلى أن حسن الظن بالجاهليين ستر عليهم كثيراً من العيوب "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه ، إما في لفظه ونظمه ، أو ترتيبه وتقسيمه ، أو معناه ، أو إعرابه ؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ، ومردودة منفيّة ، لكن هذا الظن الجميل

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، الأمدى ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار المسيرة ، بدون تاريخ ، ص ٣٥ .

والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنَّ عنهم ، فذهبت
الخواطر في الذبّ عنهم كل مذهب وقامت في الاحتجاج لهم كل
مقام^(١) .

وعلى هذا فالخطأ سمة لاتفارق الشعر بوصفه فنا قوليا
ينبعث من نفس مجبولة على النقص ، يعتورها الضعف والقوة .
ولانجد عصرا من العصور قد سلم شعراؤه من الاتهام
بالنقص وضعف الصنعة ، وبخاصة عند من يظن أن النقد كشف
للعيوب ، لايتجاوز ذلك ، ولايطمح إلى شيء سواه . الا أن
المآخذ على الشعر تتطور بتطور الشعر والنقد معا ، فعندما
يدخل الشعر أفقا جديدا ، تدخل معه المآخذ ذلك الأفق وتكشف
عن مواطن الضعف والقوة فيه .

وسيتضح لنا تطور المآخذ من خلال ماسيقوم به البحث من
رصد لمسيرة الظاهرة من العصر الجاهلي ، وحتى نهاية القرن
الرابع الهجري .

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للجرجاني ، تحقيق محمد
أبو الفضل ، على البجاوي ، بيروت ، دار القلم ، بدون
تاريخ ص ٤ .

مآخذ الجاهليين :

فى العصر الجاهلى تبرز المآخذ من شاعر على آخر ، فى
الالفاظ والمعانى ، حين يخالف بها الشاعر النسق المألوف فى
الفكر آنذاك .

فطرقة بن العبد يأخذ على المسيب بن علس وضع كلمة
الميعرية فى غير موضعها فى قوله :

وقد اتناسى الهم عند احتفاره

بناج عليه الميعرية مكدم^(١)

قال طرفة : استنوق الجمل ؛ لأن الميعرية وسم فى عنق^(٢)

الناقة ، فلا يصح أن يوصف بها الجمل .

ولعل طرفة اتكأ فى نقده على ماجرى به العرف فى محيطه
من وسم النوق خاصة^(٣) . وإلا فالعرب يجعلون الميعرية وسما
للبيعير ، كما جعلت وسما للناقة ، فأهل اليمن هم الذين
يخصون بها الناقة^(٤) .

واخذ النابغة على حسان قصور الفاظه عن الوفاء

بالمعنى فى قوله :

لنا الجفئات الغر والبرص

واسيافنا من قلوبنا كما

-
- (١) عيار الشعر ص ١٣٩ ، الموشح ص ١٣٣ ، لسان العرب (معر)
وورد منسوباً للمتلمس فى الأغاني ٥٥٩/٢٣ ، ط/الدار
التونسية ، وفى الصناعتين للعسكري ، تحقيق البجاوى
وأبى الفضل ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ط ٢ ،
١٩٧١ م ، ص ٩١ .
- (٢) الموشح للمرزبانى ، تحقيق على البجاوى ، القاهرة ،
نهضة مصر ، ١٩٦٥ م ، ص ١٣٣ .
- (٣) معالم النقد الأدبى ، د. عبد الرحمن عثمان ، القاهرة
مطبعة المدنى ، ١٩٦٨ م ، ص ٩٦ .
- (٤) لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق عبد الله الكبير
وزملائه ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، مصر .

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق

(١)

فأكرم بنا خلا ، وأكرم بنا ابنما

قال له النابغة : "أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك

(٢)

وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن ولدك" .

وقد امتدح المولى هذا النقد الذى يدل عليه نقاء كلام

النابغة فقال :

"قال له : أقللت أسيافك ، لأنه قال : وأسيافنا ،

وأسياف جمع لادنى العدد ، والكثير سيوف . والجفان لادنى

العدد ، والكثير جفان . وقال : فخرت بمن ولدت ، لأنه قال :

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق . فترك الفخر بآبائه وفخر

(٣)

بمن ولد نساؤه" .

وقد أشار الدكتور طه أحمد ابراهيم شكا حول صحة هذه

الرواية ، لاشتمالها على بعض مصطلحات النحو ، وانطوائها

(٤)

على روح بيانية غريبة لم توجد عند الجاهليين .

والقضية هنا قضية دلالة وليست قضية مصطلحات ،

فالنابغة بمفء حسه الجمالى للغة أدرك الفرق بين القلة

والكثرة فعبر عنه ، والروح البيانية الغريبة التى أنكرها

الباحث تعتمد على التعليل ، ولايصح نفيه عن ملاحظات

الجاهليين ، لأن ماوصل إلينا عن تلك الفترة من اسهامات

لايهيئ لنا اصدار حكم نقدى سليم ، فكثير منه مفقود

والتعميم فى الأحكام فى مثل هذا الموقف ضرب من المجازفة

غير المحمودة .

(١) الديوان بشرح البرقوقى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ص ٤٢٤ بخلاف الترتيب هنا .

(٢) الموشح ص ٨٢ ، ولنقد النابغة روايات أخرى تعنى بتفصيل المآخذ ، لكنها لاتخرج عما هى عليه فى هذه الرواية .

(٣) المصدر السابق ص ٨٣ .

(٤) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، طه ابراهيم ، بيروت ، دار الحكمة ، بدون تاريخ ص ١٩ .

والذى يعنينا هنا أنّ نقد النابغة لا يتمثل روح الشعر
الذى كان بحثا فى رداءته ؛ لأن جمال اللفاظ هنا لا يكمن فى
الكمّ الذى تدل عليه ، فهى تتمثل نسقا دلاليا فى العربية
توارثه الشعراء كابرا عن كابر تصبح الجفئات الغر بمقتضاه
مشهورة لاتخفى ، وإن قلّ عددها ، والسيوف ماضية وإن قلّ دم
أعدائها .

فحسّان لاتعنيه الكثرة بقدر ما تعنيه الكيفية التى
تتحلى بها الموصوفات ، وهى كيفية لا تفهم بمعزل عن صفاتها
التى يؤثرها العرب فى كلامهم ، فالجفان توصف بأنها غرّ ،
والدماء بأنها تقطر .

والفخر بالولد فخر بالاب ، على أن النابغة لم ينس أن
يذكر فضل الخؤولة هنا والابوة التى تتناول فى أفق المجد
وكانها شماريخ رضى .

لنا حاضر فعمّ وبادٍ كأنه شماريخ رضى عزّة وتكرما
وعيب على مهلهل بن ربيعة مبالغاته فى معانيه فقد
"كان يدعى فى شعره ويتكثّر فى قوله أكثر من فعله" (١) ومن
ادعاءاته قوله :

فلولا الرّيح أسمع أهل حجرٍ صليل البّيض تقرع بالذكور (٢)

وقد أنكره قوم من أهل العلم فقالوا : "هو خطأ وكذب
من أجل أنّ بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حجر مسافة
(٣)
بعيدة جدا" .

استكثروا عليه أن يشعر بما لا يشعرون به .

(١) الموشح ص ١٠٥ .
(٢) الشعر والشعراء ٢٩٧/١ ، نقد الشعر ص ٢١٤ ، الموشح
ص ١١٣ .
(٣) الموشح ص ١١٣ .

وأخِذْ عَلَى النَّابِغَةِ الذَّبْيَانِي إِقْوَاؤُهُ فِي شَعْرِهِ ؛ لِأَنَّهُ لَمْ
 يَقُو أَحَدٌ مِنَ الطَّبَقَةِ الْأُولَى إِلَّا هُوَ ^(١) ، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ :
 أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدٍ عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَزُودٍ
 زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَدَا ^(٢) الْأَسْوَدُ
 وَلَمَّا دَخَلَ الْمَدِينَةَ ، عَيَّبَ عَلَيْهِ إِقْوَاؤُهُ فَلَمْ يَتَنَبَّهُ لَهُ ،
 فَاسْمَعُوهُ إِيَّاهُ فِي غَنَاءٍ جَارِيَةٍ فَانْتَبَهَ ، وَغَيَّرَ الْعَيْبَ وَقَالَ :
 "قَدِمْتَ الْحِجَازَ وَفِي شَعْرِي مَنَعَةٌ ، وَرَحَلْتَ عَنْهَا وَأَنَا أَشْعَرُ
 النَّاسِ" ^(٣) .

وَرَبَّمَا تَخَطَّى الْحُكْمَ النَّقْدِي مَدَارَ الْجَزْئِيَّةِ الَّتِي لَا تَتَجَاوَزُ
 الْبَيْتَ الْوَاحِدَ ، وَالْكَلِمَةَ الْوَاحِدَةَ ، إِلَى الْحُكْمِ عَلَى التَّرَاثِ
 الشَّعْرِيِّ لِلشَّاعِرِ ، وَبَيَانِ عُنَاصِرِ الْقُوَّةِ وَالضَّعْفِ فِيهِ ، بِلُغَةٍ
 غَامِضَةٍ الدَّلَالَةِ تَكَادُ تَقْتَرِبُ فِي شَفَافِيَّتِهَا مِنْ لُغَةِ الشَّعْرِ ،
 كَالَّذِي يُرَوَّى عَنْ تَحَاكُمِ الزَّبْرَقَانِ بْنِ بَدْرٍ ، وَعَمْرُو بْنِ الْإِهْتَمِ ،
 وَعَبْدَةَ بْنِ الطَّبِيبِ ، وَالْمُخَبَّلِ السَّعْدِيِّ إِلَى رَبِيعَةَ الْأَسَدِيِّ أَيُّهُمْ
 أَشْعَرُ فَقَالَ لِلزَّبْرَقَانِ : "أَمَّا أَنْتَ فَشَعْرُكَ كُلُّهُمُ أُسْخَنُ لَاهُو أَنْضَجُ
 فَأَكْلُ ، وَلَا تَرِكَ نَيْئًا فَيَنْتَفِعَ بِهِ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا عَمْرُو فَإِنَّ شَعْرَكَ
 كَبُرُودٌ حَبَرٌ ، يَتَلَا فِيهَا الْبَصَرُ ، فَكَلِمَا أُعِيدَ فِيهَا النَّظَرُ نَقَصَ
 الْبَصَرُ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا مُخَبَّلَ فَإِنَّ شَعْرَكَ قَصَرَ عَنْ شَعْرِهِمْ ، وَارْتَفَعَ
 عَنْ شَعْرِ غَيْرِهِمْ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا عَبْدَةَ ، فَإِنَّ شَعْرَكَ كَمَزَادَةٍ أُحْكِمَ
 خَرْزُهَا فَلَيْسَ تَقْطُرُ وَلَا تُمْطِرُ" ^(٤) .

وَقَدْ عَدَّ الدَّكْتُورُ إِحْسَانُ عَبَّاسُ هَذَا النَّمُودَجَ مِنْ أَرْقَى
 النَّمَاذِجِ ، وَأَدْلَاهَا عَلَى طَبِيعَةِ النَّقْدِ "فَهُوَ نَمُودَجٌ يَجْمَعُ بَيْنَ
 النَّظَرَةِ التَّرَكِيبِيَّةِ وَالتَّعْمِيمِ عَنِ الْإِنْطِبَاعِ الْكُلِيِّ دُونَ لُجُوءِ

(١) الموشح ص ٤٥ .
 (٢) الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ،
 دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م ، ص ٨٩ . وفيه زعم الغراب .
 (٣) الموشح ص ٤٦ .
 (٤) المصدر السابق ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

للتعليل ، وتصوير مايجول فى النفس بصورة أقرب إلى الشعر
(١)
نفسه " .

ونستطيع أن نقول : إنَّ مآخذ الشاعر الجاهلى كانت فى
مجلها تدور حول فكرة المحة ، فى مطابقة اللفظ لمعناه ،
وفق ماتوحى به السليقة العربية ، وفى قرب المخيلة من
الواقع الذى يعممها من الكذب ، وفى الحفاظ على صحة الأوزان
وانسجامها .

وكان عماد الملاحظات النقدية فى هذه المرحلة المبكرة
هو الذوق المحض الذى تشكّل فى ظل السليقة العربية .

وهو ذوق لايجنح للتعليل فى أغلب الأحيان ، ويبتعد عن
التحليل والاستنباط ، ويقف عند حدود الجزئيات الصغيرة .
(٢)

لكن الدكتور هند حسين تقف موقفا حذرا من هذا الحكم
الذى يستند على أرضية هشة ؛ لأن ماوصل إلينا من ملاحظات
الجاهليين نزر يسير ، وهذا النزر اليسير لايعطينا تمورا
واضحا لإسهامهم النقدى ، ومن ثم لايقن لنا أن نُجرّدَهم - بناءً
على هذا التصور الجزئى - من فضيلة النقد المعلن .
(٣)

والذوق الذى احتكم إليه الجاهليون فى أحكامهم
لايتعارض ومنهجية الحكم ، وموضوعية الرؤية ، فقد كان نتاج
حاسة فنية "ولاأغالى لو قلت : إنَّ النقد العربى الأصيل ، هو
الذى اعتمد الذوق فى أحكامه النقدية ، وأما الذين تعلموا

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، بيروت ، دار الثقافة
الطبعة الرابعة ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٣ .
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، احسان عباس ص ١٣ .
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٨ .
(٤) النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، بغداد
دار الرشيد ، ١٩٨١م ، ص ٣٢٠، ٣١ .

العربية ، ودرسوا اللغة وحللوها ، ليعرفوا أسرارها ، ووجه
الجمال والقبح فيها ، فهم الذين نقدوا الشعر ، ونظروا إليه
بمنظار آخر غير الذوق ، وهؤلاء هم اللغويون والنحاة ،
ومعظمهم من الموالى، ونقدتهم بعيد عن روح النقد الأدبي وليس
(١)
فيه للذوق أثر" .

(١) المرجع السابق ص ٤١ .

مآخذ أدباء القرن الأول :

وإذا مآدلفنا الى القرن الهجرى الأول وجدنا أن الجديد فى مآخذ هذا القرن هو كثرة عيوب المعانى ، فقد بدا واضحا الاهتمام بالمعنى ، أما عيوب البنية التركيبية فقد ظلت على ماهى عليه عند الجاهليين من حرص على المطابقة ، ورغبة فى السهولة والوضوح .

لذا نجد عمر بن الخطاب رضى الله عنه يمتدح زهيراً
(١)
لمجافاة تراكيبه للمعاطلة .

وتنشط الحركة النقدية فى أواخر هذا القرن ، فى رحاب خلفاء بنى أمية عبد الملك بن مروان ، وسليمان ، وهشام ، وتكاد تكون مآخذ البيانيين من خلفاء وأدباء وشعراء ، ورواة مقصورة على عيوب المعانى .

وتشتهر بعض الأسماء لأول مرة فى تاريخ المآخذ فنجد فى الحجاز ابن أبى عتيق ، وسكينة بنت الحسين ، وفى الشام خلفاء بنى أمية وعلى رأسهم عبد الملك بن مروان .

ويظهر الحرص على الصدق فى نقد المعنى ، فالشاعر
(٢)
المتمكن هو الذى لا يمدح الرجل إلا بما فيه .

وعمر فى حكمه هذا يستلهم - وهو الخليفة - قيم الدين وأحكامه ، كما استلهم الشاعر رؤية الاسلام للكون والحياة .

ومن الصدق ، صدق العاطفة الذى يكون الانسان به صادقاً مع ذاته ، أخذ ابن عتيق على عمر بن أبى ربيعة قوله :

(١) نقد الشعر ص ١٧٦ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ، الجمى ، قرأه وشرحه محمود شاكر ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٩٧٤م ، ٦٣/١ ، وانظر الأغاني ٢٩٩/١ .

وَمَنْ كَانَ مَحْزُونًا بِإِهْرَاقِ عَبْرَةٍ
وَهَى غَرْبُهَا فليأتنا نَبْكِه غدا
نَعْنِه عَلَى الْإِشْكَالِ إِنْ كَانَ شَاكِلا
وَإِنْ كَانَ مَحْرُوبًا وَإِنْ كَانَ مُقَمِّدا (١)

فقد سمعه وهو ينشد فانطلق إليه وقال : "قد جئناك لموعذك قال : وأى موعد بيننا ؟ قال : قولك : فليأتنا نَبْكِه غدا . قد جئناك ، والله لانبجح أو تبكى إن كنت صادقاً فى قولك ، أو ننصرف على أنك غير صادق ، ثم مضى وتركه " . (٢)

ومع أن لغة النقد فيها من الطرافة والفكاهة - التى عُرف بها ابن أبى عتيق - ما يغلب على صحة الاعتقاد ، فإنه يظل لها مكانتها فى الرصيد النقدى .

وإيثاراً للمدق رُفِضَت المبالغات ، ووُصِف أصحابها بالكذب فعندما دخل الجحاف بن حكيم على عبد الملك بن مروان ، قال له عبد الملك : أنشدنى بعض ماقلت فى غزوتك - يريد غزوته على بنى الفدوكس رهط الأخطل - فأنشده قوله :

صَبَرْتُ سُلَيْمٌ لِلطَّعَانِ وَعَامِرٌ
وَإِذَا جَزَعْنَا لَمْ نَجِدْ مَنْ يَصْبِرُ (٣)

قال له عبد الملك : كذبت ماأكثر من يصبر . (٤)

وظهر للمرة الاولى "مبدأ اللياقة" ، وغاية مايرمى إليه هذا المبدأ ، أن يُرَاعَى الشاعر أعراف الجماعة ، فيخاطب كُلاً بلغته ، فجرير كان نابى الذوق ، جاهلاً بمبادئ اللياقة عندما مدح خليفة من خلفاء بنى أمية ، وهجا بنى (٥)

(١) الديوان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م ، ص ٦٠ .

(٢) الأغاني ، الأصفهاني ١٥٤/١ .

(٣) الأغاني ٢٠٢/١٢ .

(٤) المصدر نفسه ٢٠٢/١٢ .

(٥) فى الموشح ص ١٩٠ . يزيد بن عبد الملك ، وفى عيار الشعر ص ١٥٣ عمر بن عبد العزيز .

الْفَدَّوْكَسَ رَهْطَ جَرِيرَ بِقَوْلِهِ :

هَذَا ابْنُ عَمِّي فِي دِمَشْقَ خَلِيفَةً لَوْ شِئْتُ سَأَكُمُ إِلَيَّ قَطِينًا (١)

قال يزيد أو بعض إخوته : "أَمَا تَرَوْنَ جَهْلَ جَرِيرَ ، يَقُولُ لِي : ابْنُ عَمِّي ثُمَّ يَقُولُ : لَوْ شِئْتُ سَأَكُمُ ، أَمَا لَوْ قَالَ : لَوْ شَاءَ سَأَكُمُ لِأَصَابَ وَلَعَلِّي كُنْتُ أَفْعَلُ" . (٢)

وفى رواية أخرى : "جَعَلْتَنِي شُرْطِيًّا لَكَ ! أَمَا لَوْ قُلْتُ : لَوْ شَاءَ سَأَكُمُ إِلَيَّ قَطِينًا لَسَقَتَهُمْ إِلَيْكَ عَنْ آخِرِهِمْ" . (٣)

لم يتقبل الخليفة أن يكسر الشاعر حاجز الألقاب فيقترب منه ، حتى بالكلمة ، فالأمير أمير ، والمأمور مأمور ، وهو ماسعى إليه جرير ، فأصبح اللقب شيئاً عارضاً إذا ما قيس بالانساب وصلة الرحم التي تتبدى من قوله : ابْنُ عَمِّي .

وأخذ على الشاعر خروجه على مذاهب القدماء في النظر إلى الأشياء ، والدقة في التعبير عنها ، فابن أبي عتيق ينتقد عمر بن أبي ربيعة ؛ لأنه خرج على تقاليد العرب في الغزل بقوله :

بَيْنَمَا يَنْعَتَنِي أَبْصَرَنِي
دُونَ قَيْدِ الْمِيلِ يَعْدُو بِي الْأَغْرُ

قالت الكبرى : أتعرفن الفتى

قالت الوسطى : نعم هذا عَمْرُ

قالت الصغرى ، وقد تيمتها

(٤) قد عرفناه ، وهل يخفى القمر؟

(١) الديوان بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق د. نعمان طه ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م ، ٣٨٨/١ .

(٢) الموشح ص ١٩٠-١٩١ .

(٣) عيار الشعر ص ١٥٣ .

(٤) الديوان ص ٩٠ برواية أخرى .

قال له ابن أبى عتيق : "أنت لم تنسب بها ، وإنما
نسبت بنفسك ، كان ينبغي أن تقول : قلت لها فقالت لى ؛
(١)
فوضعت خدى فوطئت عليه " .

وعيب غموض المعنى ، وعدم ادراكه الا بضرب من التأمل
كقول ابن قيس الرقيات :

تقدت بى الشهباء نحو ابن جعفر
(٢)
سواء عليها ليلا ونهارها

قال له ابن أبى عتيق : "مايستوى الليل والنهار الا
على عمياء ، قال : انما عذيت التعب ، قال : فبيتك هذا
(٣)
يحتاج الى ترجمان يترجم عنه " .

وقف الناقد هنا على الدلالات الاولى للكلمات فعاب البيت
فلما تبين له سوء فهمه ، وصف المعنى بالغموض .

على أن وصف المعنى بالغموض لايعنى أن يكون ساذجا ،
يعرض نفسه لأول وهلة ، فقد نفر من ذلك عبد الملك فى قوله
(٤)
للاخطل : "ان كنت تشبهنى بالحية والاسد فلاحاجة لى بشعرك" .

وظهرت ملاحظات تعقد هذا التوجه - الذى نلمسه عند عبد
الملك - بالبحث فى أصالة المعنى الشعري ، فرأينا أن
المعنى قد يوصف بأنه يتكئ على معنى سابق له ، مما ينفى
عنه صفة الابتكار ، وللمرة الاولى يرد لفظ سرقة فى ذم
المعنى الشعري . قال الأصفهاني :

"أخبرنا الجرمي عن أبى العلاء قال : حدثنا الزبير بن
بكار عن محمد بن اسماعيل عن عبد العزيز بن عمران عن محمد

(١) الأغاني ١٢٣/١ .
(٢) الديوان ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت
دار صادر ، ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨م ، ص ٨٢ .
(٣) الأغاني ٧٩/٥ .
(٤) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق أحمد شاکر ،
القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٢م ، ٤٨٣/١ .

ابن عبد العزيز عن أبي شهاب عن طلحة بن عبد الله بن عوف
قال : لقي الفرزدق كثيراً بقارعة البلاط ، وأنا وهو نمشي
نريد المسجد ، فقال له الفرزدق : يا أبا مخر ، أنت أنسب
العرب حين تقول :

أُرِيدُ لَأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا تَمَثَّلُ لِي بِبَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلٍ (١)

يعرض له بسرقة من جميل ، فقال له كثير : وانت يا أبا

فراخ أفر الناس حين تقول :

تَرَى النَّاسَ مَاسِرُنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا

وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا (٢)

وقال عبد العزيز : وهذا البيت أيضا لجميل سرقه

(٣)

الفرزدق " .

ومتأخذ القوم على المعنى كثيرة ، جوهرها الحرص على
الصحة والإصابة . وبغض النظر عن موقفنا من تلك المتأخذ
فإنها تمثل رؤية نقدية متجاوزة جعلها بعض الباحثين
المحدثين بداية للنقد الصحيح الذي يستند على التعليل . (٤)

إن بدأت عبارات النقد تتحرر من الإيماءات السحرية
الموجزة التي يغلب عليها طابع الشعر ، واتضحت الرؤية ،
وتخطت نقد اللفاظ والتراكيب والمعاني إلى استبطان نفسية
المبدع ، واستقراء خلجاته ، وهو موقف يضاف إلى رصيد النقد
في هذه الحقبة ، كالذي ذهب إليه ذو الرمة في نقده لمعنى
الكميت .

(١) الديوان جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس ، بيروت ،
دار الثقافة ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ١٠٨ .

(٢) الديوان شرحه وضبطه على فاعور ، بيروت ، دار الكتب
العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ، ص ٢٩٣ .

(٣) الأغاني ٩٦/٨ .

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه إبراهيم ص ٣٤ .

قال الكميت : "لما قدم ذو الرمة أتيته فقلت له :

اننى قد قلت قميدة عارضت بها قميدتك :

(١)

مابال عينك منها الماء ينسكب

فقال لى : واى شىء قلت ؟ قال : قلت :

هل أنت عن طلب الايفاع منقلب

(٢)

أم كيف يحسن من ذى الشيبة اللعب ؟

حتى أنشدته اياها فقال لى : ويحك ، انك لتقول قولا

مايقدر انسان أن يقول لك أصبت ولا أخطأت ، وذلك أنك تصف

الشىء ، فلاتجىء به ، ولاتقع بعيدا منه ، بل تقع قريبا ،

قلت له : أوتدرى لم ذلك ؟ قال : لا ، قلت : لأنك تصف شيئا

رأيت به عينك ، وأنا أصف شيئا وصف لى ، وليست المعاينة

(٣)

كالوصف ، قال : فسكت .

ورأينا فى هذه الفترة أن البيانى قد يطلق حكمه

النقدى على شعر الشاعر ، فيقدم شاعرا على آخر ، أو يأخذ

على شاعر تفاوتنا فى شعره ، إلا أن المفة الغالبة على

النقد حتى هذه الفترة أنه نقد جزئى ، يعنى بالملاحظات

الجزئية فلايكاد يستوقفه أكثر من البيت أو البيتين فى

القميدة ، وهو أمر لايقدر فى قيمة ذلك النقد - أن صحت

تسميته نقدا - إذ لايمكن أن يطلب فى مثل تلك الفترة أن

يكون النقد معنيا بادراك تفاصيل الاشياء ، أو أن يكون

مؤسسا على نظرية نقدية لها أسسها ومقاييسها ، لأن النقد

آنذاك كان فى مرحلة النماء والتشكل .

(١) الديوان ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، بيروت ، مؤسسة الايمان ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ، ٩/١ .

(٢) وعجز البيت : كأنه من كلى مغرية سرب .
(٣) شعر الكميت جمعه الدكتور داود سلوم ، بغداد ، مطبعة
النعمان ١٩٦٩م ، ٩٣/١ وفيه : أم هل يحسن .

(٣) الاغانى ٣٥/١٦ .

مآخذ علماء القرن الثانى :

حتى اذا ما وصلنا الى القرن الثانى ألفينا فئتين من البيانين : فئة الأدباء المتمثلة فى الخلفاء والأمراء والشعراء ، وفئة العلماء من اللغويين والنحاة ، وكان بالامكان أن تضاف اسهامات بعض هذه الفئة الثانية الى الجهود النقدية فى القرن الاول الهجرى ، لاسيما وأنها بدأت فى الظهور فى نهاية ذلك القرن . الا أن المتأمل فى حركة النقد فى القرن الثانى من الهجرة يجد أن هؤلاء العلماء - أعنى علماء اللغة والنحو - يكادون يكونون الظاهرة البارزة فى نقد القرن الثانى ، فأثر البحث أن تكون مآخذ أولئك العلماء فى نسق واحد يضمن لها وضوح الرؤية عند القارئ ، ويحقق للبحث صفة الموضوعية التى ينشدها فى اصدار الحكم . أضف الى هذا أنه لايعنى أن يكون الاسهام النقدى فى أى قرن بمعزل عما سواه ، فالأجيال بعضها يفضى الى بعض ، وتراث الأمة واحد ، لامجال للفصل بين عصوره ومنازعه فصلا تاما .

فى هذا القرن بدأ النقد يأخذ طابع العلم على أيدي اللغويين والنحاة أمثال عبد الله بن أبى اسحاق ، وعيسى بن عمر ، وأبى عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد ، ويونس بن حبيب ، والكسائى ، وأبى عبيدة ، والأصمعى وغيرهم . واتسع مجال النقد ، وكثرت مسائله ، وظهرت لأول مرة فكرة الخطأ فى اللغة ، فترصد أولئك العلماء للشعراء ، يتتبعون سقطاتهم فى بنية الكلمة واعرابها ، وفى محة التراكيب ، ومدى وفائها بمقتضيات النحو ، وبرزت

العداوة بين الشعراء والنحاة ، عندما ضاق الشعراء بتشدد العلماء ، وسرعتهم فى التخطئة ، ومما يُمَوِّر لنا جانباً من تلك العداوة قول عَمَّار الكلبى :

مَآذَا لَقِينَا مِنَ الْمُسْتَعْرَبِينَ ، وَمِنْ

قِيَاسِ نَحْوِهِمْ هَذَا الَّذِى ابْتَدَعُوا

إِنْ قُلْتُ قَافِيَةً بَكْرًا يَكُونُ بِهَا

بَيْتٌ خِلَافَ الَّذِى قَاسُوهُ أَوْ ذَرَعُوا

قَالُوا : لَحَنْتُ ، وَهَذَا لَيْسَ مُنْتَصِبًا

وَذَاكَ خَفَضَ ، وَهَذَا لَيْسَ يَرْتَفِعُ (١)

ومما أخذه علماء اللغة والنحو على الشعر ، عدم الدقة فى استخدام اللغة كالذى أخذه الأصمعى على أبى نواس فى قوله :

أَهْجُ نِزَارًا وَأَفَرِّ جِلْدَتَهَا (٢)

فقد زعم الأصمعى "أنه يقول فى الفساد : فريت ، وفى

الإصلاح : أفريت . وكان يقول : فريت أوداجه " . (٣)

والأصمعى معروف بتشده ، فقد أجاز غيره أن يقال فى

(٤)

الشر والخير : فريت وأفريت .

وَأَخِذْ عَلَى الْأَعْشَى عَدَمَ اللَّيَاقَةِ فِي وَصْفِ مَحْبُوبَتِهِ فِي قَوْلِهِ :

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَارِيَتْ وَلَاعَجَلُ (٥)

(١) الخصائص ، ابن جنى ، تحقيق محمد النجار ، بيروت ،

دار الهدى ، ط ٢ ، بدون تاريخ ٢٤٠٠/٢٣٩/١ .

(٢) الديوان ، تحقيق أحمد الغزالى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٥٠٨ .

وعجزه : وهتك الستر عن مثالبها .

(٣) الموشح ص ٤١٨ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤١٨ .

(٥) الديوان ، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، بدون تاريخ ص ٦ .

فقال : "لقد جعلها خراجاً ولاجةً هلاً قال كما قال الآخر :
وَيُكْرِمُهَا جَارَاتُهَا فَيُزْرِنَهَا وَتَعْتَلُّ عَنْ إِتْيَانِهِنَّ فَتُعْذَرُ^(١)
والمراد أنها تتهاذى كما تتهاذى السحابة ، وهذا من
مذاهب العرب فى وصف مشية المرأة .

(٢)
ولم تقتصر مآخذ العلماء على اللغة والنحو ، فقد تخطت
ذلك إلى المعنى الذى يخالف فيه الشاعر مبادئ اللياقة -
التي نلمسها فى نقد الأصمعى لبیت الأعشى - كما فعل بيانىو
القرن الأول . أو يصف الأشياء على غير ماهى عليه فى العُرف
العربى ، كأن يصف الناقة بدقة المذبح ، أو يجعل أول الفرس
يسبح ، وآخره يطفو ، أو يقول : إِنَّ الْكَلَابَ تُدَوِّمُ^(٣) فى الأرض ،
أو أن ذيل الفرس يخط فى الأرض - كما سيأتى - .
وبهذا ظلت جماليات المعنى مرتبطة بقرب المعنى من
الواقع ، فُرِفِضَتْ فكرة المبالغة التى تنأى بالشعر عن الواقع
وتباعد بينه وبين الحقيقة .

وظل الحفاظ على قوانين الموسيقى أمراً لامحيد عنه ،
تعد مخالفته نقماً فى لغة الشعر ، وقصوراً فى الحس الموسيقى
عند الشاعر .

وتجاوز العلماء مدار الجزئيات إلى الناحية الفنية
التي تستند على وعى شمولى بنتاج الشاعر ، ف شعر الفرزدق
- مثلاً - عند الأصمعى تسعة أعشاره سرقة ، وشعر ذى الرمة عند
أبى عمرو "نقط عروس تضحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم^(٤)"

(١) الموشح ص ٦٦ .
(٢) سيأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى "بيئات البيانين"
ص ٥٥ وما بعدها .
(٣) الباب الثالث "البنية الترمويرية" ص ٢٨٤-٢٨٥ .
(٤) انظر : الموشح ص ١٦٧ .

فى أول شَمِّها ، ثم تعود إلى أرواح البعر" ، وشعر أبى العتاهية "كساحة الملوك يقع فيها الجواهر والذهب والتراب والخزف والنوى" .^(٢)

وعلى هذا لاتصح لغة التعميم التى أطلقتها الدكتورة هند حسين عندما قالت : "وبذلك نستطيع القول إنَّ النقد اللغوى عند لغويى هذا القرن ، كان نقداً لغوياً محضاً ، ركّزوا فيه على مدى صلاحية الشعر المُحدث للاحتجاج اللغوى ومن هنا كان اعتناؤهم بهذا العامل اعتناء كبيراً ؛ لأنهم أرادوا من وراء ذلك التحقق من صحة استعمالهم لغة ، ونحواً ، وصرفاً" .^(٣) ولاشك أن نقد العلماء هنا قد دخل أفقا جديداً ، بنقده للغة ، واحتكامه إلى عوامل لغوية وحضارية وُخَلقية ، لاسيما وكيان العربية قد بدأ يتأسس ، فرأوا أن تكون البنية الأساسية لقواعد اللغة مستندة على لغة صافية السُّلالة ، نبتت فى أحضان السليقة ، فلا تكون ألفاظها معرّبة كالألفاظ الطرمّاح ابن حكيم التى كان يُعَرِّبها ويُدْخِلها فى شعره .^(٤) ولاتكون نتاج لغة حضرية مولدة كلغة الكُمَيْت الذى وصفه الأصمعى بأنه "جرمقانى من أهل الموصل" .^(٥)

^(٦) أو ذى الرِّمة الذى "أكل المالح فى حوانيت البقالين" . ولانتاج نفسية فاسدة كلغة ابن قيس الرُّقيّات الذى قال عنه يونس إنه :

-
- (١) المصدر السابق ص ٢٧١ ، وتورد هذه المقولة منسوبة للأصمعى فى الصفحة ذاتها ولكن بلا سند .
 (٢) الأغاني ٤٢/٤ .
 (٣) النظرية النقدية عند العرب ص ٨٧ .
 (٤) الموشح ص ٣٢٥ .
 (٥) التنبيهات على أغاليط الرواة ، أحيى مواته ، عبد العزيز الميمنى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧م ، ص ٢٤٦ .
 (٦) الخصائص ٢٩٥/٣ .

(١)
"ليس بفمصح ولا شقة ، شغل نفسه بالشرب بتكرير" .
الا أنه لا يقف عند هذا الحد فقد كان لهم مآخذ كثيرة
على معانى الشعر وصوره وإيقاعاته .
ومع أن ذلك النقد قد غلبت عليه العلمية ، لإحساس
العلماء فى تلك الفترة بوجوب إيجاد معايير صارمة ، تمنع
تجاوز قوانين اللغة ، والعبث بنظامها ، لاسيما وقد أحس
أولئك العلماء أنهم هم حراس اللغة ، الذين تفرض عليهم
الامانة الحفاظ على كيان اللغة من نزوات الشعراء ، وكثيرا
ما كانوا يفتخرون بهذا الموقف الذى يقفونه ، فالخليل يقول
لابن مناذر :
"إنّما أنتم معشر الشعراء تبع لى ، وأنا سَكَّانُ السفينة
(٢)
إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلا كسدتكم" .
مع ذلك كله فقد ظل للذوق المعلل قيمته فى كثير من
الأحكام وبخاصة فيما اتصل بنقد المعانى ، واستقراء نفسية
الشاعر واستبطان خلجاته .

(١) الأغاني ٧٨/٥ .
(٢) المصدر نفسه ١١٧/١٨ .

مآخذ بيانى القرن الثالث :

واذا كان القرن الثانى الهجرى قد تميز عما قبله ، بدخول علماء العربية الى رحاب الحركة النقدية ، فان القرن الثالث يتفرد عما سبقه من القرون بدخول التيار الاجنبى المتمثل فى علماء الكلام ، فقد كان لهذا التيار أثره البالغ فى الاتجاه بالحركة النقدية صوب منعطف جديد .

الا أن هذا لايعنى أن ذلك التيار قد سيطر على مجريات الحركة النقدية آنذاك ، فقد كان يشكل جزءا من الذهنية الناقدة التى اشترك فى مياعتها اللغويون والنحاة ، كالاصمعى وابن سلام ، والمبرد وشعلب ، والادباء أمثال ابن المعتز ، ومن عرف شيئا من المعارف الاجنبية كالجاحظ وابن قتيبة^(١) .

أما اللغويون والنحاة فقد حرصوا على تمثيل جهود السلف فكانت مآخذهم على لغة الشعر ، هى مآخذ أسلافهم ، خطأ فى بنية الكلمة ، أو فى اعرابها ، أو فى دلالتها ، أو تعقيد فى بنية الكلام التركيبية ، أو بعد فى المعنى عن الواقع واختلال بمبادئ الصحة واللياقة .

وبرز من هؤلاء العلماء عالم متشدد فى جميع أحكامه ، هو الاصمعى الذى لم يقبل من الشعراء الا ما اشتهر وسمع عن العرب .

وكانت جماليات الصورة البيانية تكمن فى قرب العلاقة بين طرفيها ، ولذا فلاغرابة أن يحمل بعض العلماء - كابن الاعرابى ، والمبرد وشعلب - على شعر أبى تمام الذى تخطى

(١) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١١٢ .

معالمهم التى أقاموها لجودة المعانى وصور البيان .
 وفضلوا الباحثرى على أستاذة أبى تمام ، لأنه كان أقرب
 الى معاييرهم ، وأصدق تمثلا لها .
 ووصفوا كثيرا من الشعر المحدث بالاسفاف والاحالة
 والغلو ، والتكلف لأنه لايجرى على مذاهب العرب فى كلامها .
 وعلى أيدي هؤلاء العلماء ظهرت أوائل المؤلفات التى
 عرض فيها أصحابها لأخطاء الشعراء فى الألفاظ والمعانى ،
 فنجد فحولة الشعراء للأصمعى ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام
 الجمحى ، وقواعد الشعر لشعلب .
 وجملة ما يذكر فى هذه المؤلفات تكرار لما سبق ذكره ،
 فلايكادون ينفردون عن أسلافهم بشيء الا بدم الشعر المحدث ،
 عندما عرضوه على مقاييس أسلافهم فبدأ غريبا لايمت الى شعر
 العرب بأية صلة . حتى قال ابن الأعرابى عن شعر أبى تمام
 كلمته الشهيرة :

(١)

"ان كان هذا شعرا فما قالتها العرب باطل" .

وتظهر لأول مرة فى تاريخ النقد العربى مؤلفات فى
 سرقات الشعراء ، فابن السكيت يؤلف "سركات الشعراء
 وما اتفقوا عليه" ، والزبير بن بكار يكتب "اغارة كثير على
 الشعراء" ، وأحمد بن أبى طاهر يصف سركات الباحثرى من أبى
 (٢)
 (٣)

-
- (١) أخبار أبى تمام ، المولى ، تحقيق د. خليل عساكر
 وزملائه ، بيروت ، المكتب التجارى ، بدون تاريخ ،
 ص ٢٤٤ .
 (٢) الفهرست ، ابن النديم ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون
 تاريخ ، ص ١٠٨ .
 (٣) الفهرست ص ١٦١ .

(١) تمام ، وسرقات الشعراء ، (٢) وسرقات أبى تمام . وغيرهم . (٣)
 أما جهود الأدباء فيكاد يكون ابن المعتز خير شاهد
 عليها ، حيث ألف البديع ، وطبقات الشعراء ، وكان قد ذكر
 فيهما بعض العيوب التي وقف عليها سابقوه ، إلا أنه أضاف
 إلى ذلك إسهاما جديدا في نقد البديع الذي استكثر منه
 الشعراء المحدثون حتى بلغ بهم منزلة بعيدة من التكلف .
 وصنف رسالة في محاسن أبى تمام ومساوئه ، فكان أول من
 ألف رسالة في المآخذ تقوم على الإنصاف في الحكم ، وتجمع
 بين الحسنات والسيئات ، وقد ضاعت هذه الرسالة ، ولم يبق
 منها إلا نكتة أوردها المرزبانى في الموشح ، وذكر مقدمتها (٤)
 أبو حيان التوحيدى في البصائر والذخائر . (٥)

ومن مساوىء أبى تمام ، غرابة اللفظة ووحشيتها كقوله
 يصف ظبية :

تَقْرُو بِأَسْفَلِهِ رُبُولاَ غَضَّةً وَتَقِيلُ أَعْلَاهُ كِنَاسًا فَوْلِفَا (٦)

ومنها ارتباط الكلمة بدلالة تعافها النفس كقوله يصف

المطايا :

لَوْ كَانَ كَلْفُهَا عُبَيْدٌ حَاجَةً يَوْمًا لَزَنَى شَدَقَمًا وَجَدِيْلًا (٧)

-
- (١) الفهرست ص ٢١٠ ، وفيه ورد اسم الباحثى النحويين وهو
 خطأ .
 (٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
 (٣) وردت بعض نماذجه فى الموازنة للأمدى ص ١١٤ ، ١٠٣ ، ١٢٢ .
 (٤) الموشح ص ٤٧٠ - ٤٩٢ .
 (٥) البصائر والذخائر ، التوحيدى ، تحقيق د . إبراهيم
 الكيلانى ، دمشق ، مكتبة أطلس ١٩٦٤ م ، ص
 (٦) الديوان بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ،
 القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥ م ، ط ٣ ، ٤٧٢/٤ ، وقافيته
 أجوفاً . وتقرأ : تتبع ، الربول : ورق ندى يظهر فى
 الشجر فى آخر الصيف .
 (٧) الديوان بشرح التبريزى ٦٩/٣ ، ورواية الديوان لأنسى ،
 وقد ذكر التبريزى أن رواية البيت فيها خلاف ، وأن
 الناس كانوا ينشدون البيت وزنسى ، ولكنهم غيروا
 الكلمة ، لأنها عامية .

ومنها عيوب فى التشبيه والاستعارة مبناها على اقامة
علاقات جديدة بين الاشياء والكلمات كقوله فى مدح الافشين :

ولى ولم يظلم وهل ظلم امرؤ
(١)
حث النجاء ، وخلفه التنين

قال ابن المعتز : "فلو كان أجهد نفسه فى هجاء الافشين
هل كان يزيد على أن يسميه التنين ؟ وما سمعت أحدا من
الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها " .
(٢)

استكثر ابن المعتز على أبى تمام أن يجعل ممدوحه
تذينا ، لأن هذا لا يليق بالشاعر ، وابن المعتز فى هذا
يتناسى القيمة الفكرية التى تنطوى عليها الكلمة وبخاصة
عند أهل الشام ، وأبو تمام شامى ، فهى توحى بالقوة
والعظمة .
(٣)

أو قوله فى صفة الشيب :

شاب رأسى ، وما رأيت مشيب الر
أس الا من فضل شيب الفؤاد
(٤)

قال ابن المعتز : "فيا سبحان الله : ما أقبح مشيب
الفؤاد ! وما كان أجراه على الاسماع على هذا وأمثاله " .
(٥)

ومنها تكلف المحسن البديعى كالجناس فى قوله :
ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت

(٦)
فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟

-
- (١) الديوان ٣/٣١٨ ، وفيه وهل ظلم ؟! والتنين : حية لها
سبعة رؤوس .
(٢) الموشح ص ٤٧٣ .
(٣) الديوان بشرح المولى - نقلا عن محقق شرح التبريزى
٣/٣١٩ .
(٤) الديوان بشرح التبريزى ١/٣٥٧ .
(٥) الموشح ص ٤٧٢ .
(٦) الديوان ١/١٢٩ .

"يريد غلبت على مذهبه الساحة ، فكأن فيها مذهبا
(١)
يظنه بعض الناس" .

أو كالطباقي كما في قوله :
سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى غَدٍ
وعَادَ قَتَادَا عِنْدَهَا كُلَّ مَرْقَدٍ
لعمري لقد حرّرت يوم لقيته
لو أنّ القضاء ، وحده لم يبرّد (٢)

"فلم تخرج هاهنا المطابقة خروجاً حسناً ، ولا تحسن في كل
شيء" (٣) ، ولعل خروجها على غير ما يرتضى ابن المعتز مرتبط
بالاستعارة التي تكلفها أبو تمام .
وأخذ ابن المعتز على أبي تمام في معانيه بُعدها عن
الاصالة ، لكونها مسروقة من معاني الآخرين ، كقوله في صفة
المطايا :

إِرْقَالُهَا يَعْفِيْدُهَا ، وَوَسِيْجُهَا
سَعْدَانُهَا ، وَذَمِيْلُهَا تَنُومُهَا (٤)

قال ابن المعتز : "وقد سبق إلى هذا المعنى ، وكسته
(٥)
الشعراء من الكلام أحسن من هذه الكسوة" .

وعاب عليه الإخلال بمبادئ اللياقة كقوله :
خَشَنَتْ عَلِيمٍ أُخْتُ بَنَى خُشَيْنٍ
وَأَنْجَحَ فِيكَ قَوْلُ الْعَاذِلَيْنِ (٦)

-
- (١) الموشح ص ٤٧٣ .
(٢) الديوان ٢٥، ٢٢/٢ . والبيتان غير متتاليين في القصيدة
فالأول رقمه ١ ، والثاني رقمه ١٧ .
(٣) الموشح ص ٤٧١ .
(٤) الديوان ٢٧٧/٣ ، وفيه فعنيقها يعفيدها . والإرقال أو
العنيق ، والوسيج ، والذميل : ضروب من السير .
واليعفيد ، والسعدان ، والتنوم : أنواع من النبات .
(٥) الموشح ص ٤٧١ .
(٦) الديوان ٢٩٧/٣ .

فهذا الكلام "لا يشبه خطاب النساء فى مغازلتهم ، وإنما أوقعه فى ذلك محبته هاهنا للتجنيص ، وهو بهجاء النساء (١) أولى" .

وإذا نظرنا الى نقد العلماء الذين تباينت ثقافتهم ، وتنوعت مشاربهم كالجاحظ ، وابن قتيبة ، ولج بنا ذلك النقد أفقا آخر يستهله أبو عثمان بالبحث فى مبدأ التلاؤم فى اللفظة المفردة ، ثم فى التركيب ، ويأتى ابن قتيبة فينتقل بالمبدأ أو بالمفهوم من مدار الجزئية الى قضايا النص الكلية ، فيتجلى عنده الحرص على تناسب القصيدة .

ويظهر مفهوم القران ، وتناسب مصرعى البيت ، وتشاكل الأبيات وانسجامها ، لتؤلف وحدة متناسقة منسجمة .

ويبرز مفهوم التكلف عند ابن قتيبة ليطوى تحت شموليته كثيرا من عيوب النص الشعرى ، كعيوب اللفظة المفردة ، وعلاقات السياق ، والنغم ، والمعنى ، والتصوير البيانى .

ويتهميا لذلك المفهوم بيانى هو يحيى بن على المنجم - يتكئ فى موازنته بين العتابى والعباس بن الأحنف - على ذلك المفهوم ويدخله المجال التطبيقى الشامل فيفضل العباس على العتابى "وذلك أن العتابى متكلف ، والعباس يتدفق طبعاً وكلام هذا سهل عذب ، وكلام ذاك متعقد كز ، ولشعر هذا ماء ورقة وحلاوة ، وفى شعر ذاك غلظ وجساوة" (٢) .

وفى هذا القرن يتأثر النقد بجهود المعتزلة الذين ربطوا قيمة الشعر بوظيفة معرفية لاتعتد بقيمته الجمالية اعتدادا يجعلها هم من يفتش عن بلاغة القول ، فارتبط جمال

(١) الموشح ص ٤٧٥ .

(٢) الموشح ص ٤٥٠ .

الشعر بقدرته على إقناع الخصوم والمجادلين بالحجة البينة .
وقد كان لربط الشعر بهذه القيمة أثر سىء على حركة
النقد فى هذا القرن ، وهو ما أدركه الدكتور إحسان عباس حين
قال : "إن إلحاح المتأدبين من المعتزلة على اتخاذ الشعر
وعاء للمعرفة كان ذا أثر فى توجيه النقد الأدبى ، ولكن
بطريقة سلبية ، إذ صادف ذلك انكسارا فى الذوق الأدبى بين
الأجيال ، وأصبحت الحاجة ماسة الى نقد يعتمد تبليان الجمال
(١)
للمنفعة الثقافية فى الشعر" .

وإذا ما نظرنا للشعر باعتباره قيمة جمالية ربطوه
بالوضوح وترك التكلف ، بعيدا عن الوقوف على أسرارهِ
وخبائهِ ، ولعل صحيفة بشر بن المُعْتَمِر التى تأسس عليها
الفكر النقدي عند المعتزلة لاتكاد تخرج عن فكرة السهولة .
(٢)
وفكرة السهولة عندهم - مع قدرتهم على التأول إذا كان
القول مما يناهض معتقدهم الدينى - تخدم فكرة الإقناع التى
تُعَدُّ جوهر الشعر وغايته التى تحقق له الوفاء بمتطلبات
الإبداع .

وإذا تأملنا ما يقوله الناشء الأكبر فى صفة الشعر ،
أدركنا أن جملة المعايير التى أقامها المعتزلة لنقد الشعر
بعد ذلك لاتخرج عن الإلحاح على السهولة ، وترك التكلف ،
الذى يصر عليها بشر بن المُعْتَمِر المتكلم ، والناشء الأكبر
الشاعر ، ومما قاله الناشء :
إِنَّمَا الشَّعْرُ مَا تَنَاسَبَ فِي النِّظْمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فُنُونًا

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٦٩ .
(٢) سيأتى تفصيل القول فى جهود المعتزلة فى الفصل الثانى
"بيئات البيانين" ص ٦٩ وما بعدها .

فَاتَى بَعْضُهُ يُشَاكِلُ بَعْضًا
قَدْ أَقَامَتْ لَهُ الصُّدُورُ المَتُونَا
كُلُّ مَعْنَى أَتَاكَ مِثْلُهُ عَلَى مَا
تَتَمَنَّى لَوْ لَمْ يَكُنْ أَنْ يَكُونَا
فَتَنَاهَى عَنِ الْبَيَانِ إِلَى أَنْ
كَادَ حُسْنًا يَبِينُ لِلنَّاطِرِينَ
ومنها :
وَأَصَحُّ الْقَرِيفِ مَافَاتِ فِي النَّظِّ
مِ وَإِنْ كَانَ وَاضِحًا مُسْتَبِينًا (١)

(١) العمدة ١١٤، ١١٣/٢ .
وللناشيء قصيدة أخرى في العمدة ١١٥/٢ لا تكاد تخرج
- في وصف الشعر - عما تقرر به هذه القصيدة .

مآخذ البيانيين فى القرن الرابع :

وفى القرن الرابع الهجرى تضافر عدد من العوامل دفعت بالحركة النقدية الى الامام ، فكان النقد فى هذا القرن من أخصب ماعرف فى النقد العربى كما وكيفا .

وقد كان الابداع فى هذا القرن هو المحرك الاول للنقد ، فقد ظهر أبو تمام ، والمتنبى وهما من أعظم شعراء العربية فاشتغل الناس بهما ، وكثر الخلاف حولهما ، مابين مادح وقادح .

وقبلهما كانت المآخذ ترد فى سياق المؤلفات على أنها جانب من جوانب النقد لاغنى عن ذكره ، فترد اللفظة المعيبة والتركيب الملتوى ، والمعنى المفرط ، والصورة البعيدة ، والنغم المتفاوت ، بصورة لايستشف منها القارئ أن المآخذ كانت تشكل ظاهرة تستوقف البيانيين ، كما استوقفتهم فى هذا القرن .

حيث كانت المآخذ هناك ، تمثل خروجاً محدوداً على المشهور من نظام اللغة ، أما هنا فقد أصبحت تمثل خروجاً على المشهور من نظام اللغة ، وعمود الشعر ، فكان أن لاحظ عدد من البيانيين أن الشعر المحدث - الذى بدأ ظهوره فى هذا القرن يمثل خروجاً على نسق اللغة والفكر معاً .

وفى هذا القرن نجد ذهنية ناقدة ، جوهر بلاغة القول عندها الوضوح هى "بيئة أدباء الكتاب" وذلك الوضوح يؤول الى فهم خاص لوظيفة الشعر ، ومهمته ، كما حدث عند المعتزلة الذين ربطوه بالاقناع والجدل ، أو عند الفلاسفة الذين أخضعوا الشعر لمقولات المنطق ، وعدوه قياساً من

أقيسته ، فأصبح العقل هو الفيصل في النظر إلى الشعر ،
 ماخالف أعرافه الصارمة كان خطأ لا يحسن السكوت عليه .
 وبدأ صوت النحاة واللغويين في هذا القرن خافتا لا يكاد
 يذكر ، فخلا ميدان النقد لأدباء الكتاب ، وعلماء الكلام ،
 والفلاسفة .

ولأن أبا تمام هو أول العوامل التي ساعدت على بروز
 فكرة المأخذ في الشعر ، لتصبح ظاهرة في نقد هذا القرن
 - بمخالفته لمعايير عمود الشعر ، وخروجه على ما ألفته
 العرب - فقد ألفت كتب كثيرة تبحث في عيوب شعر أبي تمام
 وأخطائه في الألفاظ والمعاني ، أولها رسالة ابن عمار
 القطرَبلي في سرقات أبي تمام وأخطائه في الألفاظ والمعاني ،
 وقد حفظ لنا كتابا الموازنة والوساطة أجزاء من هذه
 الرسالة .

ومما أخذه ابن عمار على أبي تمام بعد التشبيه في
 قوله :

هَادِيهِ جَذَعٌ مِنَ الْأَرَاكِ ، وَمَا
 تَحْتَ الصَّلَا مِنْهُ صَخْرَةٌ جَلَسَ^(١)

قال ابن عمار : "هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس
 بالجذع ، ثم قال : جذع من الأراك ، ومتى رأى عيدان الأراك
 تكون جذوعا ؟ وتَّشَبَّهَ بها أعناق الخيل"^(٢) !
 والبعد مرده أن ابن عمار لم يجد علاقة تسوغ التشبيه ،
 فالعرب إنما تشبه أعناق الخيل بجذوع النخل ، أما أن

(١) الديوان بشرح التبريزي ٢٢٦/٢ ، ورواية الديوان خلف
 الصلا . والهادي : العنق ، الصلا : واحد الصلويين :
 وهما عظيمان يكتنفان الذنب ، وجلس : صلبة ثقيلة .
 الشرح ٢٢٦/٢ .
 (٢) الموازنة ص ١٢٦ .

تشبهها بجذوع الأراك فهذا لم يحصل ، لأن الأراك له عيدان وليس له جذوع .

وابن عمار لاقية للعلاقة السياقية عنده فالجذع هو هو مع النخل ومع الأراك ، لافرق بينهما ، لأن الدلالة عنده لا تتغير بتغير الاسناد .

لقد كان بإمكان أبى تمام أن يقول : عود ، أو ساق ، ويستقيم له وزن البيت ، لكن المعنى لا يفي بما يتطلع اليه الشاعر ، فالجذع : كلمة لها من المخزون الدلالي - وإن خالفت المؤلف - ما يجعلها أثيرة عنده ، بها تتجلى قيمة الفرس وعنفوانه ، فالدلالة تختلف ، واللفظ له تاريخ ، لم يقل أحد من العرب ساق أو عود فى وصف عنق الخيل ، وإنما وصف بأنه جذع ، ولا فرق بعد ذلك أن يكون جذع أراك ، أو جذع نخل ، فالاسناد يتحدد وفق مرامى الشاعر وأغراضه ، وهنا يقتضى أن يكون العنق لنا مطواعا كجذع الأراك .

وعاب على أبى تمام مخالفة استعاراته لمذاهب العرب كقوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

(١)

بكفيك ماماريت فى أنه برد

قال ابن عمار : "هذا هو الذى أضحك الناس منذ سمعوه ، وإلى هذا الوقت" ، وكشف الآمدى عن موطن الخطأ فى البيت فقال : "والخطأ فى البيت ظاهر ، لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقعة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك" .

(٣)

(١) الديوان ٨٨/٢ .
(٢) الموازنة ص ١٢٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

والذى لاشك فيه أن الكثير فى وصف الحلم هو العظم والرجحان ، والرزانة ، لكن ما الذى يمنع أن يراه أبو تمام رقيقا كالبرد ، كما رآه ذلك الاعرابى فى وصف إسماعيل بن صبيح وخطه .

قال ابن المستوفى : "وجدت فى كتاب الخط والقلم تأليف أبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة قال : كان هارون معجبا بخط إسماعيل بن صبيح ، فقال لاعرابى صفه ، فقال : مارأيت أطيش من قلمه ، ولا أثبت من حلمه ، فقال اجعل نثره نظما ، فقال :

رَقِيقٌ حَوَاشِى الْحِلْمِ حِينَ تَثْوَرُهُ
يُرِيكَ الْهُوَيْنَى ، وَالْأُمُورَ تَطِيرُ
يُنَاجِيكَ عَمَّا فِي ضَمِيرِكَ لَحْظَةً
وَيَفْتَحُ نَجْحَ الْأَمْرِ وَهُوَ عَسِيرُ
لَهُ قَلَمًا بُّؤْسَى وَنُعْمَى كِلَاهُمَا
سَحَابَتُهُ لِلْحَالِبِينَ دَرُورُ^(١)

ومع أن رسالة ابن عمار لم تمل إلينا كاملة لنقيم عليها حكما دقيقا ، إلا أن لغة السخرية والاستخفاف ، تكاد تكون مهيمنة على رؤية ابن عمار النقدية ، ولذلك نجد المولى يكتب "أخبار أبى تمام" ردا على ابن عمار الذى خالف ليذكر . قال المولى : "إِنَّ النِّقْدَ لَا يَكُونُ إِلَّا بِإِبْرَازِ بَعْضِ الْعُيُوبِ وَالتَّشْهِيرِ بِالشَّاعِرِ مِنْ أَجْلِهَا ، وَإِغْفَالِ مَا لَهُ مِنْ حَسَنَاتٍ كَثِيرَةٍ إِذَا هِيَ ، فَكَيْفَ إِذَا كَانَتْ تِلْكَ الْعُيُوبُ مُجْتَلِبَةً ، وَنَسْبَةً

(١) النظام لابن المستوفى نقلنا عن محقق الديوان بشرح التبريزى ٩٠/٢ .

(١)

التقصير الى الشاعر مفتعلة " .

ولعل أعظم كتاب عرض لمتأخذ البيانيين على أبى تمام فى الصراع النقدى حول القديم والجديد هو كتاب الموازنة للامدى فقد ذكر كثيرا من عيوب أبى تمام ، وبدا متعاطفا مع الباحثى ، لكونه يمثل الرؤية التى تسيطر على الامدى وهى الحفاظ على تقاليد القصيدة العربية . وتكاد تنطوى متأخذ الامدى على أبى تمام تحت أربعة محاور :

(٢)

(١) البناء اللغوى والايقاعى وذلك بأن تكون ألفاظه لم توضع فى أماكنها اللائقة بها ، أو لم تدل دلالة صريحة على معانيها ، أو أن تراكيب القصيدة تختص ببعض الاشكالات الاسلوبية التى يغمض بسببها المعنى ، ويتعسر الفهم ، أو أن تكون ايقاعاته مختلة البناء .

(٢) ايجاد علاقات جديدة بين الاشياء تتمثل فى جدة التشبيهات ، وندرتها ، وبعد الاستعارات وغرابتها .

(٣) الضعف فى ادراك حقائق الاشياء ، أو الاخلال بنموذجها الذى استحسنه العرب ، ويتجلى ذلك فى وصف الناقة والفرس وما الى ذلك ببعض الصفات التى تعاب بها عند العرب أصحاب المعرفة الحقيقية بالناقة والفرس .

(٤)

(٥)

(٤) الاكثار من المحسنات البديعية .

ويعنى هذا كله عند الامدى على التكلف الذى أفضى بأبى تمام الى الاكثار من المحسنات وغرائب المعانى ، والتراكيب المعقدة ، والمبالغات الفاسدة .

-
- (١) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، د . احسان عباس ص ١٥٠ .
 (٢) الموازنة ص ١٢٥-٢٢٥ ، ٢٥٨-٢٦٩ ، ٢٦٩-٢٧٢ .
 (٣) المصدر نفسه ص ٢٢٧-٢٤٦ .
 (٤) المصدر نفسه ص ٢١١ ، ٢١٦ ، ٢٢٤ .
 (٥) المصدر نفسه ص ٢٤٧-٢٥٨ .

ولايلبث أوار المعركة - التى قامت حول أبى تمام - أن يهدأ ، لتظهر معركة جديدة حول أبى الطيب المتنبى ، فنجد كثيرا من المصنفات التى تذكر كثيرا من أخطائه وعيوب ألفاظه ومعانيه .

فالحاتمى يكتب الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو ، والرسالة الموضحة ، وأبو العباس النامى يضع رسالة فى عيوب المتنبى ، ورد بعض نماذجها فى المنصف لابن وكيع^(١) ، والمصاحب بن عباد يؤلف الكشف عن مساوى المتنبى ، والقاضى الجرجانى يصف الوساطة بين المتنبى وخصومه ، والتنيسى يكتب المنصف .

وقد كان جهد الحاتمى منصبا على عيوب المعنى والمور^(٢) البيانىة ، وأخطاء المبنى الشعرى ، والموازنة بين معانى المتنبى وفلسفة أرسطو وبخاصة فى الرسالة الحاتمية ، ولاجديد فى مآخذ الحاتمى على أبى الطيب إلا التحامل المفضوح والرغبة فى الانتقام .

ولاتخرج عن هذا السياق تلك النماذج التى أوردها صاحب المنصف لأبى العباس النامى ، فهى إما قدح فى الألفاظ والتراكيب ، وإما ذم للسرقة ، وإما استعارات بعيدة لاخير فيها .

وجاء المصاحب بن عباد فكانت مساوى المتنبى عنده هى حوشية اللفظ ، وإيهام المعنى ، والإسراف فى المبالغات ،

(١) المنصف فى نقد الشعر ، ابن وكيع التنيسى ، قرأه وعلق عليه د. محمد رضوان الدايرة ، دمشق ، دار قتيبة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٣٥ ، ١٣٥ ، ١٩٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٨ .

(٢) الرسالة الموضحة ، الحاتمى ، تحقيق د. محمد يوسف نجم بيروت ، دار صادر ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م ص ٢١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤٤ ، ١٧٠ ، ٦٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٢ ، ٢٦ ، ٣٤ ، ٦٨ ، ٧٤ .

وعدم مراعاة اللياقة ، ورداءة التشبيه ، وعيوب المطالع ،
(١)
وخلل الأوزان ، وقلق القافية .

وكان كمن سبقه لا يجد فى شعر أبى الطيب إلا اللفظ
القبيح ، والمعنى الفاسد ، والايقاع الناشز المضطرب .

لكن هذا التحامل مايثبت أن يختفى فى وساطة القاضى
الجرجاني الذى عاب بعض ألفاظ المتنبي ، وصوره ومعانيه ،
لكنه كان أمينا ، فتوسط بين الأنصار والخصوم ، فمدح وانتصر
وقدح وذم ، وحقق ما عجز عن تحقيقه الآمدى الذى مال على أبى
تمام ، فنجح الآمدى نظريا ، ونجح القاضى الجرجانى نظريا
(٢)
وعمليا .

ومتأخذ القاضى على أبى الطيب ، هى ذاتها متأخذ الآمدى
على أبى تمام والبحتري من بعد عن الدقة فى اختيار الكلمة
وغموض فى المعانى ، وتعقيدات فى بناء الكلام ، ومبالغات فى
وصف الأشياء ، أو جهل بحقائقها ، وما إلى ذلك .

إلا أنه أضاف عيبا جديدا اكتشفه فى لغة المتنبي هو
تشبيهه بالشذوذ ، ولو أننا دققنا النظر ، لوجدنا هذا
الشذوذ لا يكاد يخرج عن رغبة من المتنبي فى ارتياد آفاق
جديدة لم يرتدها أحد من الشعراء .

ولقد عول القاضى فى متأخذه على تراث العربية ، واتكأ
كثيرا على منهج الآمدى ، الذى آمن بأن الشعر نقل مباشر

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي ، للمصاحب بن عباد بذي
الابانة للعميدى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١م .
على الترتيب فى المتن انظر : الكشف ص ٢٤٠، ٢٣٤، ٢٣٦،
٢٣٧، ٢٣٩، ٢٣٤، ٢٣٨، ٢٤٥ . وغيرها .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ٣١٦ .

لحقائق الواقع ، واحتذاء للتقاليد وبعد عن التكلف .
وأحكام القاضى ذوقية ، ومقاييسه تعميمية كبقية
البيانين ، تجنح الى التعليل ، وتجمع بين السليقة وروح
العلم ، وتدل على الخطأ ، وتكشف أسبابه ، وتتكىء على جهود
اللغويين والنحاة ، ومعايير عمود الشعر التى نمت بذورها
عند الجاحظ وابن قتيبة ، وابن طباطبا ، واتسع فيها الآمدى
فكادت تمل عنده الى مستوى النظرية المتكاملة .

وفى هذا القرن يكثُر البحث فى السرقات فنجد مايزيد
على ثمانية مؤلفات فى هذا الباب ، وقد رجع الدكتور احسان
عباس هذه الكثرة الى مايمكن أن يطلق عليه "مبدأ العزلة"
(١)
وهو انتزاع البيت من سياقه ثم الحكم عليه بمعزل عنه .

وظل النظر الى أخطاء الشعراء عند البيانين فى هذا
القرن ، هو النظر الذى لمسناه عند أسلافهم ، لا يكاد يخرج عن
ايثار القديم ، والاعجاب به ، فاتسعت مسائل البحث ، الا أن
المعيار ظل كما هو ، فأذواق النقاد "مطروحة متسقة فى كل
مايمس الموازنة بين القديم والحديث ، قدماء فى الذوق ،
قدماء فى تفهم الشعر ، قدماء فى تفضيل العناصر القديمة
على كل ماابتدع المحدثون من رسوم وأصول . أهو التعصب ؟
أهو الجمود ؟ أهو القصور عن ادراك ما جاء به المحدثون ؟
أهو الخوف على الأصول القديمة من الضياع ؟ أهو الايمان بأن
(٢)
هذا التجديد منحرف ضال ، زائغ عن الرشاد ؟" .

(١) سيأتى ذكر هذه المؤلفات فى سياق الحديث عن منهج
البيانين ، فى الفصل الثالث من هذا الباب ص ١٣٥
ومابعدا .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٠٢ ، وليس هذا هو
السبب الوحيد فى كثرة تلك المصنفات ، فهناك أسباب
كثيرة سنقف عليها فى حديثنا عن "المعنى الشعرى بين
الابداع والاتباع" فى الباب الثالث ، ص ٣٤٦ .

(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٧٧ .

كل هذا يمكن أن يقال ، فلقد تطور الشعر ، وظل المعيار ثابتا ، فلم يستوعب الشعر ؛ لأن الشعر كان فوق المعيار ، فأبى المعيار أن يساير الشعر ، وأبى إلا أن يكون فوقه يقوده ، ولايسير معه .

وإذا ما تلمسنا أثر الفكر الجديد على نقد الشعر ، وجدناه تأثيرا سلبيا أصبح الشعر بمقتضاه تابعا لقيمة له إلا فى أن يكون منبرا يجادل به الخصوم عند المعتزلة ، ووعاء للمثل الأخلاقية ، وحقائق المعرفة المحكومة بمنطق العقل عند الفلاسفة .

ولأول مرة فى تاريخ النقد العربى نجد الشعر يذم من أجل الانتماء لفكرة الإعجاز ، فالقرآن الذى تلمس فيه الباحثون حقيقة الإعجاز ، لايقوم عند الباقلانى ، ولاتتحقق له تلك الصفة إلا على أنقاض الشعر العربى .

وللمرة الأولى فى تاريخ النقد العربى تحتكم المعانى الشعرية إلى قواعد الفلسفة ، ويخضع تراث العرب لفلسفة اليونان وأحكامها ، وهو أمر ماكان ينبغى له أن يكون .
(١)
"فإذا اتخذناها مقياسا فى تذوق الشعر ونقده ، فليس لنا أن نتوقع إلا نقدا أعجف ، هزيلا ، ناحلا ، عليه مسحة من الضميرة^(٢) والشحوب" .

وفى هذا القرن كان النقد موجها صوب المعانى ، لمخالفتها سنن العرب ، وخروجها على ما ألفوه من طرائق التفكير ، فخبأ صوت النقد الموجه إلى ألفاظ الشعر وتراكيبه ، وبخامة فيما يتعلق باللحن ؛ لأنه لايعرى منه أحد

(١) يعنى الفلسفة .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه إبراهيم ص ١٣٣ .

فى الجاهلية والاسلام ، واتجه النقد صوب المعنى الجديد يلزمه بالخضوع لأعراف الفن المتوارثة ، ممثلة فى معايير عمود الشعر التى وضع نواتها اللغويون والنحاة ، واتسع فيها الأمدى والجرجانى .

ومن كل ماسبق ندرك أن فكرة المآخذ نشأت مع الشعر منذ ولادته ، فقد وجدناها فى ملاحظات شعراء الجاهلية ، جزئية تقف عند حدود البيت ، أو البيتين ، لتنتقد كلمة وقعت فى غير موضعها ، أو معنى أسرف فى الاحالة ، أو نغما أخل باطراد الوزن واتساق ايقاعه ، وكانت الملاحظات فى هذه الفترة ذوقية غير معللة ، قوامها الفطنة وصفاء السليقة . حتى اذا جاءت الدعوة الاسلامية أخذت فكرة المآخذ ترتبط بقيم الدين ومثله الواضحة ، فعيبت المعازلة ، وامتداح الرجال بما ليس فيهم .

وولج بها أدباء العصر الأموى من شعراء ونقاد ورواة وخلفاء أفقا جديدا فى نقد المعنى ، فبدأ الحرص على صدق المعنى ، ولياقتة ، وسلوكه مذهب العرب ، ووضوحه ، وامابته للغرض .

وبقى نقد اللغة على ما هو عليه عند الجاهليين لاجديد فيه ، وبدأت المقولات النقدية تأخذ طابع التعليل المؤسس على الذوق ، فاتضحت المقولات ، ودقت ، وتخلت عن شعريتها . وفى نهاية القرن الأول ، ومطلع القرن الثانى ، ظهر علماء اللغة والنحو فدخل الشعر معهم عالما جديدا ، وحظى بغاية شريفة هى خدمة اللغة ، وامدادها بما تحتاج اليه من الشواهد والأمثلة فى النحو واللغة .

وبدا يشيع الخطأ اللغوي والنحوي على أيدي هؤلاء العلماء ، ونشبت المعركة وحمي وطيسها بين النحاة والشعراء عندما فوجئ الشعراء بنوع من البيانيين يتتبعون ألفاظهم وتراكيبهم ، وَيَسْمُونَهَا بالضعف والخطأ .

وظهرت فكرة جهل الشاعر بحقيقة ما يصف في الواقع الخارجى ، عندما فهم اللغويون والنحاة أن الشعر يصف الأشياء على ما هي عليه في الواقع .

والذى أملى على القوم ذلك التصور المناهض لبعض منازع الشعر هو موقفهم من اللغة ، ثم المرحلة الحرجة التى كانت تمر بها اللغة آنذاك ، فقد كانت مرحلة التدوين ، التى كانت بحاجة إلى نوع من الضبط حتى يتماسك كيان اللغة ويشتد .

حتى إذا جاء القرن الثالث الهجرى تعدد البيانيون من لغويين يطبقون قواعد اللغة ، فيمتدحون اللفظ السليم ، والمعنى القريب ، والنغم المتناسب ، ويعيبون شعر المحدثين الذى كان قوامه الإفراط والتكلف ، والخروج على السنن المألوف .

وعلى أيدي هؤلاء العلماء ظهرت أول المصنفات التى تعنى بفكرة المآخذ ، مثل فحولة الشعراء للأصمعى ، وقواعد الشعر لشعلب وغيرهما .

ويشارك الأدباء فى حركة النقد فيؤلف ابن المعتز رسالة فى محاسن أبى تمام ومساوئه ، والبديع ، وطبقات الشعراء ، ونجد بعض من أفاد من تعدد الثقافات كالجاحظ وابن قتيبة ، اللذين يلجآن بنقد الشعر منعطفًا جديدًا ، تميز بالبحث فى قضايا النص الكلية ، بعد أن كان جزئيا لا يتعدى البيت ، أو البيتين .

وحظي النقد بذهنية جديدة هي ذهنية المتكلمين ، الذين جعلوا من الشعر وعاء للمعرفة ، واشتروا فيه صفة الوضوح التي لا تتنافى وبلاغة القول الذي يقنع المُجادلين والخصوم .

وجاء القرن الرابع فكان قرن النقد المنهجي ، وقرن المعارك والمآخذ فتيسر للحركة النقدية عدد من العوامل التي ساعدت على أصالة الإسهام النقدي وكثرته ، وكان من أبرزها الإبداع ذاته ، فقد كان في هذا القرن أبو تمام والمتنبي ، اللذان حظيا بعدد من المعارك النقدية ، التي أفرزت كما هائلا من المصنفات ، وهي مصنفات تختلف في مناهجها وأجرائها وغاياتها ، مثل الموازنة للأمدى ، والوساطة للقاضي الجرجاني ، والرسالتين الموضحة والحاتمية للحاتمي ، والمُنصف لابن وكيع ، وغيرها ..

وكان للتراث اليوناني ، وبخاصة تراث أرسطو أثر بارز في حركة المآخذ في هذا القرن ، وظهر جليا في تمورات الفلاسفة والمتكلمين للفن الشعري ، فحوكم المعنى الشعري بأعراف المنطق ، وأُخضع لمقولات الفلسفة ، وعيبت كثير من نماذجه الرائعة في ظلال هذا الفهم .

وإن نفس فلاننس دور الأدباء ، وبخاصة أدباء الكتاب الذين جمعوا بين معرفة العربية ، وعلم الكلام ، فكان كثير منهم من المتكلمين ، فحاولوا أن يجمعوا بين الموقفين في رؤية واحدة ، فاشتروا صفة الوضوح والسهولة في الشعر ، وكانت مآخذهم على ألفاظ الشعر ومعانيه وصوره لا تكاد تخرج عن هذه الصفة .

وظل الحرص فى هذا القرن على صحة المعنى بارزا ،
ومحتته انما تكمن فى جريانه على مذاهب العرب ، وبعده عن
الغموض والتكلف .
أما اللحن فلم يعد مأخذا رئيسا لكثرتة أولا ، ولأن
الحن لم يسلم منه أحد فى الجاهلية والاسلام .
وتطورت لغة الشعر ، وبقي المعيار ثابتا لم يتطور ،
فظل النموذج الجميل هو الذى يخضع للتمور القديم فى الرؤية
والتشكيل الا فيما ندر .

الفصل الثاني

بَيِّنَاتُ الْبَيِّنِينَ

الفصل الثانى

بيئات البيانين

البيانىون الذين يعنىهم البحث هم جميع البيئات الثقافية التى أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية ، وشاركت فى صياغة البيان العربى ، ونظريته النقدية من لغويين ونحاة ، وأدباء ، ونقاد ، وبلاغيين ، وعلماء كلام ، وكُتّاب ، وفلاسفة ، وأصوليين وغيرهم . ممن صدر فى رؤيته النقدية عن وعي بالبيان العربى ، طرائقه ، وطبيعة تفكيره .

وهم هنا - بالذات - كل الذين اشتركوا فى البحث عن النص الشعري ، وبخاصة فيما يتعلق بالرداءة والخطأ .
والذى يجب أن يعلم فى هذا السياق أن نقد الشعر ليس من صناعة النقاد فحسب ، فقد صاغ نظريته عدد من البيانين يختلفون فى اتجاهاتهم ، وغاياتهم ، إلا أن جهودهم بعد ذلك تؤول إلى معرفة الجيد من الردىء فى الشعر ، كل بحسب مقاييسه واجراءاته .

وعلم البيان - الذى يبحث فى خصائص اللسان العربى - لم يكن من صنع البلاغيين ، فقد كان للمتكلمين ، والكُتّاب ، واللغويين والنحاة ، والفلاسفة دورهم الذى لاينكر فى وضع هذا العلم ، والاتساع فى مسائله .

أما أهم بيئات البيانين التى كان لها دور بارز فى صياغة فكرة المآخذ فكانت كالاتى :

(١) اللغويون والنحاة

(٢) المتكلمون

و
(٣) أدباء الكتاب

(٤) الفلاسفة

وسيقف البحث عند كل بيئة من هذه البيئات ، ليبرز
خصائص التفكير النقدي لديها ، الذى كانت بسبب منه لها
خصوصيتها فى النظر إلى الشعر ، ومن ثم الكشف عن عناصر
الصحة والخطأ ، والجودة والرداءة فيه ، وفق تلك الخصوصية .

(١) اللغويون والنحاة :

بيئة اللغويين والنحاة من أوائل البيئات النقدية التي حظى الشعر منها بالنظر والنقد وكشف الجيد من الرديء .
فقد بدأت جهودهم فى النصف الأول من القرن الثانى
الهجرى ، حيث نجد عبد الله بن أبى اسحق ، وعيسى بن عمر ،
وأبا عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، ويتواصل العطاء فى
القرن الثالث الهجرى على يدى الأخفش ، وأبى عبيدة ،
والأصمعى ، وابن سلام ، والجرمى ، والمازنى ، والسجستانى ،
وابن قتيبة ، والمبرد ، وشعلب وغيرهم . وكان اسهامهم
النقدى متفاوتا ، فمنهم من ألف كتابا فى نقد الشعر ،
ومنهم من كان له ملاحظات عابرة توارثتها كتب النقد . ومنهم
صنف منهم فى نقد الشعر الأصمعى فحولة الشعراء ، وابن قتيبة
الشعر والشعراء ، والمبرد الكامل ، وشعلب قواعد الشعر .
وفى القرن الرابع الهجرى يأتى أبو سعيد السيرافى ،
والحاتمى ، وابن جنى ، وأحمد بن فارس ، وقد كان الحاتمى
أغزرهم تأليفا فى المآخذ على الشعراء ، فألف الرسالة
الموضحة ، والرسالة الحاتمية ، وحلية المحاضرة .
ومآخذ اللغويين والنحاة تقف عند جزئيات النص الشعرى
ولاتكاد تتعدها الا فى نظرات لابن قتيبة .

ولم يسلم من مآخذهم جاهلى ولا اسلامى ، ولامن اشتهر من
الشعراء ولامن خمل ذكره .

والكلمة أصغر وحدة فى النص الشعرى ، اشترطوا فيها أن
تكون جارية على نظام اللغة وقوانينها ، لإسيما وهم حراس
اللغة الذين عنوا بنقاء معدنها ، ووحدة كيائها ، وكان
معيار الصحة من أهم المعايير الجمالية عندهم .

(١) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، د. قاسم مؤمنى ،
الدمام ، دار الاصلاح ١٩٨٢م ، ص ٧٥ .

وتشدد بعضهم - في جانبه اللغوى - فعد ماخرج عن الاكثر
من كلام العرب خطأ ، كعبد الله بن أبى اسحق ، والأصمعى
الذين بنيا منهجهما على التشدد فيما قالت العرب .
فآثرا مايطرد وينقاس على ماسواه ، وقبله بعضهم وحملوه
على سعة العربية ، فلم يطعنوا على العرب ، وعلموا أن
اللغة أوسع من أن تضيق بمثله .

ونشأ على أيدي النحاة البحث في ضرائر الشعر ، وتعددت
مسالكه بين الرفض والقبول ، فعد كثير منهم الضرورة
خصوصية من أبرز خصائص لغة الشعر ، ودليلا على فطنة الشاعر
وشجاعته ، كسيبويه وابن جنى وغيرهما .

ورأى فيها آخرون أنها من قبيل الهفوات والأخطاء التى
لايصح الوقوع فى مثلها وكان على رأس هذا التوجه ابن فارس .
ومآخذ اللغويين والنحاة على النص - وبخاصة فى لغة
الشعر ومعانيه - كثيرة ومتعددة ، فمما أخذه الأخفش على
بشار اتيانه بما هو على صيغة "فعلى" ، مما لم يسمع عن
العرب فى قوله :

(١)
والآن أقصر عن سمية باطلئ وأشار بالوجلئ على مشير
وفى قوله :

على الغزلى منى السلام فربما
(٢)
لهوت بها فى ظل مخضرة زهر

قال الأخفش :

"ولم يسمع من الوجل والغزل فعلى ، وإنما قاسهما بشار

(١) الديوان ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ،
الشركة التونسية للنشر والتوزيع ١٩٧٦م ، ٢٦٦/٣ ،
وروايته :

فالآن أقصر عن شيمة باطلئ بالوجلئ الى
(٢) الديوان ٢٥٠/٣ وفيه : فى ظل مؤومة زهر .

(١)

وليس هذا مما يقاس ، إنما يعمل فيه بالسمع " .

فالأذى سمع عن العرب في مثل هذا جَمَزَى فقط ، ولا يقاس

عليه عند الاختش في كلام ولا في شعر .

وعاب الأصمعي على زهير وضعه الكلمة في غير موضعها في

قوله :

فُتْنَتْجَ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامَ كُلَّهُمْ

(٢) كاحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم

من قبيل الخطأ ؛ لأن "شمود لا يقال لها عاد ؛ لأن الله

عز وجل إنما نسب قَدَارًا إلى شمود ، قيل : فقد قال : أهلك

عادا الأولى ، فقال : معناه التي كانت قبل شمود ، لأن

(٣)

هاهنا عاديين " .

وقال شعلب : "إنما أراد أحمر شمود فقال أحمر عاد ،

(٥)

(٤)

وهذا غلط " . وبهذا قال صاحب جمهرة اللغة .

على أن المبرد يرى خلاف هذا قال : "هذا ليس بغلط ؛ لأن

شمود يقال لها : عاد الآخرة ، ويقال لقوم هود : عاد الأولى

(٦)

والدليل على هذا قوله : {وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى} .

والمبرد يُلحِّن أبا نُواس - وقد كان عنده لَحَانَةٌ - في

قوله :

(١) الموشح ص ٣٨٥ .

(٢) شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة أبي العباس شعلب ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٢٨ .

(٣) الموشح ص ٥٦ .

(٤) شرح شعر زهير بن أبي سلمى ص ٢٨ .

(٥) جمهرة اللغة ، ابن دريد ، تحقيق د. رمزي بعلبكي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، ١٩٨٧م ، ٣ / ١٣٢٧ .

(٦) شرح القمائد العشر ، للتبريزي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، حلب ، دار الأصمعي ، ط ٢ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م ،

ص ١٨٤ . والآية من سورة النجم ، ورقمها ٥٠ .

فَمَا ضَرَّهَا إِلَّا تَكُونُ لَجَرَوَلٍ وَلَا الْمُزْنَى كَعَبٍ وَلَا لِيَزِيدَ (١)

وذلك ؛ لأنه خفف ياء النسب في حشو الشعر "المُزْنَى" (٢)
وإنما يجوز التخفيف في قوافي الشعر .

وعاب المبرد وقوع الكلمة بجانب أخرى لاتشاكلها ،
فامتدح نقد نُصِيبَ لِلْكَمِيَّتِ في قوله :

أَمْ هَلْ ضَعَائِنُ بِالْعَلْيَاءِ نَافِعَةٌ
وَإِنَّ تَكَامَلَ فِيهَا الدَّلُّ وَالشَّنْبُ (٣)

قال : "والذى عابه نُصِيبُ به من قوله ، تكامل فيها
الدَّلُّ والشَّنْبُ قبيح جدا ، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم ،
ولا وقع إلى جانب الكلمة مايشاكلها ، وأول ما يحتاج إليه
القول أن ينظم على نسق ، وأن يوضع على رسم المشاكلة " (٤)

ويترامى مبدأ الصحة الذى عنى به اللغويون والنحاة
إلى التركيب ، فيقتضى سلامته من المعازلة ، والحشو ،
واضطراب النسج ، كالذى أخذته النحاة على الفرزدق ، وعلى
أبى تمام ، والمتنبى .

وقد كان ابن فارس من أول من تحدث عن أسباب إشكال
الكلام ، وغموضه ، الذى يتنافى ، ومبدأ الصحة الذى حرص على
الوفاء به اللغويون والنحاة ، والأسباب كالتالى :

- (١) غرابية اللفظ .
- (٢) أن يشتمل الكلام على إشارة إلى خبر لم يذكره قائله
على جهته .
- (٣) أن يكون الكلام فى شيء غير محدود .

(١) الديوان ص ٤٧٣ ، وفى الديوان : فَمَا ضَرَّهَا إِلَّا تَعَدَّ .
(٢) الموشح ص ٤١٤ ، وسنعرض لمثل هذا فى الباب الثانى
ص ١٨٠ فلاداعى للتكرار .
(٣) شعر الكميت ٩٣/١ .
(٤) الموشح ص ٣٠٦ ، وسيأتى الحديث عنه ص ٢١٨ .

(٤) أن يكون وجيزاً في نفسه غير مبسوط .

(١)

(٥) أن تكون ألفاظه مشتركة .

وهذه الأسباب منها ما سبب إشكاله في لغته ، ومنها ما هو

في معانيه .

واشترطوا صحة التناسب بين مصراعى البيت ؛ لأن صحة

المعنى موقوفة على صحة التناسب ، ولذا عيب قول جميل بن

مَعْمَر :

أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ النَّيَامُ أَلَا هَبُوا

أَسْأَلُكُمْ هَلْ يَقْتُلُ الرَّجُلَ الْحَبَّ (٢) ؟

قال المفضل الضبي : إن أوله أعرابى في شملته ،

(٣)

وآخره مدنى رقيق ، وهذا مما عده ابن قتيبة من المتكلفين لأن

"المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ،

وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على

(٤)

شعره رونق الطبع ووشى الغريزة " .

على أن التناسب بين مصراعى البيت لا يحتاج إلى تأكيد ،

فاللوعة التي أحس بها جميل أقل صنيعها هذا السؤال ،

والسؤال لا يمكن فهمه وتقديره بعيداً عن مسبباته ودواعيه .

والشاعر في مثل هذه الحالة سأل الرسم والدمن ، وكلم

الناقة والفرس والفضاء الرَّحْبَ علّه يجد من يجيب سؤاله عن

(١) المصاحبى ، أحمد بن فارس ، تحقيق السيد أحمد مقرر ،

القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ١٩٧٧م ، ص ٧٠ ، ٦٩ ، وقد

عرض لهذه الأسباب ابن سنان الخفاجى ، وحازم القرطاجنى

وغيرهما ، للاتساع انظر : الغموض والبلاغة العربية ،

رسالة ماجستير للباحث "مخطوطة" بكلية اللغة العربية

جامعة أم القرى ، نوقشت عام ١٤٠٩هـ .

(٢) الديوان ، تحقيق فوزى عطوى ، بيروت ، دار صعب ، بدون

تاريخ ، ص ١٦ .

(٣) الشعر والشعراء ٧٤/١ .

(٤) المصدر نفسه ٩٠/١ .

حقيقة الحب الذى يطوى خلف بساطته الخادعة كثيرا من الاسرار
والخبايا .

ومن الصحة - صحة المطلع ، وهى أن يكون "رائع الابتداء
(١)
بديع الانتهاء" لاكما قال أبو الطيب فى مدح كافور :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
(٢)

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فقد افتتح مديحه بما تفتتح به المرائى "ومن سبيل
الشاعر أن يتحرى لقصيدته أحسن الابتداء ، كما يتحرى لها
أحسن الانتهاء عند بلوغ حاجته ، وأن يجعل افتتاح كلامه أحسن
ما يستطيعه لفظا ومعنى ، وأن يبتدىء قصيدته بما شاكل
(٣)
المعنى الذى قصد له " .

ولاتكاد تخرج جماليات الصورة البيانية عند اللغويين
والنحاة على مبدأ الصحة ، الذى يقتضى القرب بين الطرفين ،
وبروز المسوغ الذى أملى على الشاعر عقد صلة بين طرفى
الصورة ، ولذا كان أحسن التشبيه "ما أوقع بين شيئين
اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبيين وجه التشبيه
بلاكلفة ، الا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه
به ، وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ، ويحميه من
(٤)
الغموض والالتباس" .

(٥)
وماخرج عن هذا فهو المفرط الفاسد ، كقول أبى خراش فى
وصفه لابنه بسرعة العدو فى قوله :

-
- (١) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .
(٢) الديوان ٢٨١/٤ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٦٧ ، وسيأتى الحديث عن هذا فى
"هيكل القصيدة" الفصل الثالث من الباب الثانى ص ٢٤٦ .
(٤) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقى ، نشره أحمد أمين ،
وعبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ط ٢ ، ٩/١ .
(٥) الكامل ، المبرد ، حققه محمد الدالى ، بيروت ، مؤسسة
الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ٧١٣/٢ .

كأنهم يسعون فى اثر طائر

خفيف المشاش عظمه غير ذى نخض

يبادر جنح الليل فهو مهايد

(١)

يحث الجناح بالتبسط والقبض

ولاغرابة أن يجد أبو خراش فى عدو ابنه صورة لهذا

الطائر الخفيف ، السريع ، لاسيما وأنه رجل جاذبته الاهوال .

ولكنه قد نازعته مخامص على أنه ذو مرة صادق النهض

وخراش هنا يدفع عن نفسه الموت ، ولايملك الانسان فى

(٢)

مثل موقفه الا أن يذود عن دمه بما أوتى من قوة .

ومكانة الاستعارة هى مكانة التشبيه ، "فالعرب تستعير

الكلمة فتضعها مكان الكلمة اذا كان المسمى بها بسبب من

(٣)

الآخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا" .

فالقرب والمجاورة والمشاكلة هى محور الجمال فى

الاستعارة .

ولذا شار اللغويون على ماجد من الاستعارات عند أبى

تمام ، حتى قال ابن الاعرابى كلمته المشهورة عن شعر أبى

(٤)

تمام : "ان يكن هذا شعرا فما قالت العرب باطل" .

ومما أخذه الحاتمى على المتنبى فى هذا الباب قوله فى

مدح سيف الدولة :

(١) شرح أشعار الهذليين ١٢٣١/٣ ، وفى الشرح كأنهم يشبهون

خفيف المساس : قليل اللحم ، غير ذى نخض : أى خفيف ،

مهايد : جاد ناجح . والبيت الثانى فى الشرح : يبادر

قرب الليل .

(٢) القصة فى الأغاني ٢٤٣، ٢٤٢/٢١ .

(٣) تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق السيد أحمد

مقر ، القاهرة ، دار التراث ، ط ٢ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ،

ص ١٣٥ .

(٤) أخبار أبى تمام ص ٢٤٤ .

ذِي الْمَعَالَى فَلْيَعْلَوْنَ مَنْ تَعَالَى هَكَذَا هَكَذَا، وَإِلَّا فَلَا لَا
شَرَفٌ يَنْطَحُ الثَّرِيًّا بِرَوْقَيْهِ وَعِـ زُّ يَقْلَقِلُّ الْأَجْبَالَا^(١)

قال الحاتمي : لقد أفسد شعره بهذه الاستعارة الخبيثة ؛
(٢)
لأنه جعل للشرف قرنا .

وكان الحاتمي يستكثر على المتنبي أن يجعل للشرف قرنا
ويبعث فيه الحياة ، والقوة ، والتحدى .
وإذا كان اللغويون والنحاة قد حرصوا على مبدأ الصحة
في لغة الشعر وصوره ، فإن معانيه لا تكاد تخرج على هذا
النسق ، فالمعاني الجيدة هي التي تُعنى بالدقة في الوصف ،
وبالوعى بحقائق الأشياء ، وبالمطابقة لها .

ولذا فقول رؤية :
كُنْتُمْ كَمَنْ أَدْخَلَ فِي جُحْرِ يَدَا
فَأَخْطَأَ الْأَفْعَى وَلَاقَى الْأَسْوَدَا^(٣)

معدود من قبيل الخطأ ؛ لأنه "جعل الأفعى دون الأسود ،
وهي فوقه في المفردة" ^(٤) . على أن الأسود "أخبث الحيات وأعظمها
وأنكأها .. وليس شيء من الحيات أجرا منه ، وربما عارض
الرفقة وتبع الصوت ، وهو الذي يطلب بالذحل ، ولاينجو
سليمه" ^(٥) .

ولعله العَرَبَدُّ الذي قال عنه ابن سيده : "أسود سالخ
وهو أخبثها وأنكزها ، وأعظمها ، وليس شيء من الحيات يطلب

(١) الديوان ١٣٤/٣ .
(٢) الرسالة الحاتمية ص ٢٨٣ .
(٣) الديوان ، اعتنى بتصحيحه وليم بن الورد ، بيروت ،
دار الأفاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ، ص ١٧٣ .
(٤) الشعر والشعراء ٥٩٧/٢ .
(٥) لسان العرب (سود) .

(١)

بشار غيره " .

أما الأفعى ، فهي : "حية عريضة على الأرض إذا مشت مشت
 مثنيّة بثنيين، أو ثلاثة أشناء، فإنما تمشى بأشنائها تلك ..
 قال أبو حاتم : وبعض الحيات تطلب الناس، فأما الأفعى فشقيلة
 لا تطلب وإن طلبت لم تدرك ، وإنما تعض إذا وطئ عليها أو
 دنى منها " .^(٢)

وعلى هذا فمعنى رؤية لاعيب فيه فالأفعى دون الأسود فى
 المضرة ، والمراد أن القوم وقعوا فى أشد مما هربوا منه .
 وعيب المعنى لعدم وعى الشاعر بمثالية مايصف كقول

المرّار فى صفة نخل :

عذارى بالذوائب ينتمينا	كأنّ فروعهما فى كلّ ريح
طلبن معينه حتى رويننا	ضربن العرق فى ينبوع عين
إذا لم تبقي سائمةً بقينا ^(٣)	بنات الدهر لا يخشين محلا

قال الأصمعى : "لم يكن له علم بالنخل ، وإذا تباعد
 النخل كان أجود له وأصلح لثمره ... " .^(٤)

والأصمعى يأخذ الشعر هنا مأخذ حقائق العلم التى تصف
 الأشياء على ما هى عليه ، فيستكثر على المرّار العدوى أن يصف
 النخل بأنه متقارب ، تكاد فروعه تتجاذب كما تتجاذب
 العذارى صفائر بعضهن .

فلذا كانت العرب تستجيد النخل المتباعد ، فإن على
 المرّار أن يراعى هذه الحقيقة ؛ لأن فى مخالفتها نقما فى
 جودة شعره .

(١) المخصص ، ابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى
 بدار الآفاق الجديدة ، بيروت ، بدون تاريخ ،
 ج ٢/٨ ص ١٠٧ .
 (٢) المصدر نفسه ج ٢/٨ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .
 (٣) الشعر والشعراء ٦٩٨/٢ ، المفضليات ص ٧٣ .
 (٤) الشعر والشعراء ٦٩٨/٢ .

وقد يكون هذا عيباً في أصليّة المعنى ، ولكنه ليس عيباً في الشعر .

وعاب الأصمعى على الأعشى عدم مراعاته اللياقة في وصف صاحبه في قوله :

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرَّ السَّحَابَةِ لَارِيثٌ وَلَاعَجَلُ (١)
فقال : "لقد جعلها خراجة ولاجة" . (٢)

على أن الأعشى لا يريد أن يصفها بكثرة الخروج كما فهم الأصمعى ، وإنما أراد أن يشبه مشيتها بأنها مثل مر السحابة قال التبريزي : "وهذا مما توصف به النساء" . (٣)

وظل الحرص على قرب الشعر من الواقع أمراً بارزاً في نقد اللغويين والنحاة - مع إيمانهم بأن العرب "تفرط في صفة الشيء مجاوزة للقدر اقتداراً على الكلام" . (٤)

فارتبطت معانى الشعر التى تخطت معالم الواقع ، وجازت حدوده بصفة الكذب والإفراط ، كقول المثلّمس في الفخر بقومه :
أَحَارِثُ إِنَّا لَوْ تَسَاطُ دِمَاؤُنَا تَزَايِلُنْ حَتَّى لَا يَمَسَّ دَمٌ دِمَا (٥)
فهذا من الكذب والإفراط . (٦)

والمثلّمس يعلم علماً يقينياً أن الدماء هي الدماء ، لها لون واحد ، وصفة واحدة عند بقية الناس ، لكنها عنده ترتبط بقيم ومبادئ تجعلها في منزلة متفردة ، فلا تختلط بدماء الآخرين ، وهذا باب الشعر وجوهره .

-
- (١) الديوان ص ٥٥ .
(٢) الموشح ص ٦٦ ، وإلى هذا ذهب العسكري في ديوان المعاني ٢٤٣/١ .
(٣) شرح القمائد العشر ص ٤١٩ .
(٤) الماحبي ص ٤٥٣ .
(٥) الديوان ، عنى بتحقيقه حسن كامل الميرفى ، القاهرة ، معهد المخطوطات العربية ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، ص ١٦ وفيه تشايط ، وتزيّين .
(٦) الشعر والشعراء ١٨٣/١ .

وارتبطت معانى الشعر بقيم الاخلاق عند اللغويين
والنحاة ، فكان يعاب على الشاعر اخلاؤه بهذا المقوم الرفيع
كامرئ القيس الذى كان يصرح بالزنا ، والدبيب الى حرم
النساء ، كقوله :
(١)

سموت اليها بعدما نام أهلها
(٢)
سمو حباب الماء حالا على حال

والذى لامراء فيه أن مثل هذه المعانى لا يمكن قبولها
بئى حال من الأحوال . والفن على عمومته متى اتخذ من اشارة
الفرائض سبيلا للابداع فانه يفقد قيمته ، الا أننا لاننكر أن
امرا القيس أجاد فى تصوير معناه ، وان كان معنى قبيحا .
وعرض اللغويون والنحاة للسرققات فى نقدهم لمعانى
الشعر ، فامتدحوا المعانى النادرة التى تتفرد بالرؤية ،
وعابوا على الشاعر سرقة المعنى ، واتكأه على معانى
سابقه كالراعى فى قوله :

(٣)
واعلم أن الموت يأم عامر قرين محيط حبله من وراثيا
أخذه من قول طرفة :

واعلم أن الموت مأخطا الفتى
(٤)
لكالطول المرخى وثنياه باليد
(٥)
وقد قمر فيه كل التقصير .

-
- (١) الشعر والشعراء ١٣٥/١ .
(٢) الديوان ص ٣١ .
(٣) الديوان ، جمع وتحقيق راينهرت فايبرت فيسبادن فرانكس
شتاينير ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م ، ص ٢٨٥ .
(٤) الديوان ، تحقيق درية الخطيب ، ولطفى المقال ، دمشق
مطبوعات مجمع اللغة ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م ، ص ٣٧ ، وفيه
لعمرك .
(٥) انظر : الرسالة الموضحة ص ١٥٤ . وستأتى مناقشة فكرة
السرققات فى الباب الثانى ، الفصل الثالث ص ٣٤٠ .

وترامت فكرة الصحة عند اللغويين والنحاة الى أوزان الشعر وقوافيه ، فكانت صحة الوزن تعنى اعتداله ، وسلامة قوافيه من السناد ، والإقواء ، والإكفاء ، والإجازة ، (١) والإيطاء ، واعتدال الوزن ، وسلامة القوافى من هذه العيوب لها أثرها النفسى على المتلقى ؛ لما تجده النفس فى النغم المتناسب من راحة وطمأنينة ؛ ولأن الخروج على معايير الوزن والقافية ، خروج بالشعر عن سننه الذى وضع له ، فالشعر يحتاج إلى العروض والقوافى ، بل إن حدوده لاتكتمل إلا (٢) بالوزن والتقفية . (٣)

ومن هنا كان من عيوب الشعر عندهم اختلال البنية الموسيقية كما فى نوع من الشعر عندهم يسمونه الرمل وهو : (٤)
"كل شعر ليس بمؤلف البناء" .

ومن ذلك قول عبید بن الأبرص :

ألا لله قومٌ و كدت أختُ بنى سَهْمٍ
هشامٌ وأبو عبدٍ منافٍ مدرةَ الخَمَمِ (٥)

قال المرزبانى : "فكأنه عنده كل شعر غير تام (٦)
الاجزاء" .

(١) قواعد الشعر ، شعلب ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، مكتبة مصطفى البابى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م ، ص ٥٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .

(٤) الموشح ص ٢٣ .

(٥) الشعر فى الموشح ص ٢٤ ، والثانى فى لسان العرب "رمل" ولم يرد فى ديوانه .

(٦) الموشح ص ٢٤ ، وعنده : يريد عند الانخفش الذى مثل للرمل بشعر عبید .
وسنعرض لهذه العيوب فى أثناء الحديث عن الإيقاع الخارجى فى الباب الرابع ص ٣٦٥ .

وعلى هذا يكون اللغويون والنحاة قد وقفوا أمام النص الشعري ، وكشفوا كثيرا من قِيَمِهِ ، وكان لهم عليه كثير من المآخذ التى لاتكاد تُغفل شيئا منه ، وهى مآخذ فرضتها طبيعة موقفهم من الشعر إذ لا يعدو أن يكون خادما مطيعا فى بلاط اللغة يُنتزع منه الشاهد والمثال ، الذى كان له آثاره الخطيرة على المنهج النقدي عند هؤلاء العلماء وعند من جاء بعدهم ، إذ أصبح انتزاع البيت من سياقه ، والحكم عليه سمة من سمات النقد .

وغاية ما يطمح إليه البيانى هنا أن يحاكم البيت بقواعد اللغة والنحو ويتحقق من مدى مطابقته لتلك القواعد . وهذه الغاية هى التى تُشكّل الموقف النقدي لهؤلاء العلماء ، فالكلام متى جاء "مصفى من كدر العى والخلل ، مقوّمًا من أود اللحن والخطأ ، سالما من جنف التأليف ، موزونا بميزان المواب ، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا قبله الفهم ، والتذ به السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدئ الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس (١) بما يخالفها" .

وكان اللغويون والنحاة من أكثر المعترضين على لغة الشعر ، فهم حراس اللغة ، إلا أن هذه المكانة كانت مدار خلاف وبخاصة عند الشعراء والنقاد الذين رأوا أن مكانة هؤلاء العلماء إنما تنحصر فى معرفة قواعد اللغة والنحو ، أما أسرار الشعر، وبيان جيده من رديئه فلا تؤخذ منهم ؛ لأنها صناعة برأسها ، فلها قوم معنيون بها .

(١) شرح ديوان الحماسة ٦/١ .

ولذا قال الجاحظ : "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج" .^(١)

وقد لاحظ القاضي الجرجاني أنهم من أشد المعترضين على شعر المتنبي فقال : "فإنَّ المعترضين عليه أحد رجلين إما نحوي لغوي لا يصر له بمناعة الشعر ، فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدل على نقمه ، ويكشف عن استحكام جهله" .^(٢)

ومع أن القاضي أجحف في حكمه حين وصمهم بالنقص والجهل، فإن المتأمل يجد أن موقفهم كان شديد الحساسية من شعر المتنبي ، ولا يمكن أن يفسر موقفهم هذا بعيدا عن موقفهم من الشعر ، وهو موقف نختلف حوله كثيرا ، ومع هذا يظل له مكانته ، ومشروعيته .

(١) البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ، دار الفكر ، ط٤ ، بدون تاريخ ٢٤/٤ .
(٢) الوساطة ص ٤٣٤ .

(٢) المتكلمون :

كان المتكلمون - من معتزلة وأشاعرة - من أوائل البيانيين الذين تصدوا للتأليف في اعجاز القرآن الكريم . وكانت غاية البلاغة عندهم الاقناع الذي يتم به "تقرير حجة الله في عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالالفاظ المستحسنة في الاذان ، المقبولة عند الالذهان ، رغبة في سرعة استجابتهم ، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة" (١) .

والمتكلمون يكادون يكونون أكبر قوة نقدية في القرن الثالث الهجري . (٢) أما أصول منهجهم النقدي فنجدوها في صحيفة بشر بن المعتمر . (٣) وقوام منهج المتكلمين في نقد الشعر الحرص على السهولة ، وحب الوضوح ، وترك التوعر والتعقيد . وهذا أمر لا غبار عليه ، إلا أن هذه المطالب حينما ألحوا على وجودها في النص تساوت عندهم لغة الشعر ولغة النثر وانعدمت الخصائص المميزة لكل لغة .

وأصبحت قيمة الشعر عندهم تتجلى في الاعتداد به بوصفه مصدرا من مصادر المعرفة . (٤)

وقد استثمر المتكلمون في تقديم الشعر جهود سابقين من اللغويين والنحاة الذين جعلوا قيمة الشعر في منافعهم ، واعتصموا بمبادئ عمود الشعر التي تحترم الشعر القديم وتعدده المثل في الابداع .

-
- (١) البيان والتبيين ١/١١٤ .
 (٢) انظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب ، د . احسان عباس ص ٦٩ .
 (٣) البيان والتبيين ١/١٣٥ .
 (٤) انظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب ، د . احسان عباس ص ٦٨ .

وأضافوا إلى هذا كله ، الحكم على الشعر بمقاييس عقلية
فرضتها فلسفتهم التي يصدرون عنها ، وهي فلسفة قوامها
الإقناع ، وأساسها الاحتكام إلى قوانين العقل والمنطق .
وكانت مآخذهم على النص الشعري كثيرة ، وبخاصة في
المعنى - وسيتضح سبب ذلك في موضعه إن شاء الله - وهي مآخذ
لاتكاد تخرج عما أخذته اللغويون والنحاة من خطأ في النحو
واللغة والدلالة ، وموسيقية الكلمة ، والتواء التركيب ،
وبعد طرفي الصورة ، ووجوب مقاربة الشعر لحدود الواقع ، إلا
أن الذي جد عندهم هو أن ذم الشعر أصبح وسيلة من وسائل
الانتمار لإعجاز القرآن كما فعل الباقلاني مع قصيدتي امرئ
القيس والبحترى .

ومن مآخذهم على الكلمة ، الخطأ في الجمع كقول أبي
الطيب في مدح سيف الدولة :

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ
فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولٌ^(١)

؛ لأنه جمع بوق على بوقات وهذا خطأ ، وإنما يجمع بوق
على أبواق .^(٢)

وقد خطأه القاضي الجرجاني والقياس يعضده . قال أبو
الفتح : "عابه عليه من لَمْخَبْرَةٍ له بكلام العرب ، جمع بوق ،
والقياس يعضده ، إذ له نظائر كثيرة ، مثل حَمَامٍ وَحَمَامَاتٍ ،
وَسُرَادِقٍ وَسُرَادِقَاتٍ ، وجواب وجوابات ، وهو كثير في جمع
مالاي عقل من المذكر ، إذ لا يوجد له مثال القلة " . واختيار^(٣)

(١) الديوان ١٠٨/٣ .

(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .

(٣) الديوان بشرح العكبري ، ضبطه وصححه ممطفي السقا
وزملاؤه ، بيروت ، دار المعرفة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٨م ، ١٠٨/٣ .

المتنبى لهذه الميعة - جمع المؤنث - ينطوى على قدر كبير من التحقير والازدراء .

ومما عابه الباقلانى على امرئ القيس وضع الكلمة فى غير موضعها اللائق بالغرض فى قوله :

وجيدٌ كَجيدِ الرِّثمِ ليسَ بفاحشٍ إذا هى نَمَتْهُ ولا بِمَعْمَلٍ (١)

قال : "ومعنى قوله : وليس بفاحش - فى مدح الأعناق - كلام فاحش موضوع منه ! وإذا نظرت فى أشعار العرب رأيت فى وصف الأعناق ما يشبه السحر ، فكيف وقع على هذه الكلمة ، ودفع إلى هذه اللفظة ؟" (٢) .

والذى لاشك فيه أن الباقلانى لم يرتض اللفظ لما علق به من دلالات تفضى به إلى الاشتمزاز منه ، وهذا حق ، لكن اللفظ يتجاوز تلك الدلالات ، ليرتبط بدلالة جديدة تفهم من السياق وهى عدم التناهى فى الطول الذى يُخرجه إلى الفَحش ، وقيمة الكلمة "فاحش" لا تدرك بمعزل عن المَخِيلَة ، فالناظر للمرأة التى طال عنقها وتناهى فى طوله ، حتى فقد تناسبه مع بقية الأعضاء ، يدرك قيمة الكلمة ، أضف إلى هذا أن عنق المحبوبة هنا طويل فهى تنمُّ ، لكن طوله لا يتناهى فيفسد الجمال .

وهذا الذى يتحدث عنه الباقلانى هنا مرده إدراك القيمة الجمالية والموسيقية للكلمة ، وهو أمر حرص عليه المتكلمون حتى قال بعض الربانين : "أندركم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار فى قلبك

(١) الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٨٤م ، ص ١٦ .

(٢) إعجاز القرآن ، الباقلانى ، تحقيق السيد أحمد مقرر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧١م ، ص ١٧٩ .

(١)

أحلى ، ولمدرك أملا " .

ومن هنا كانت الكلمة الغريبة دليلا على التكلف فى الشعر ، والنقص فى الصناعة كالْعَقْنَقْل فى قول امرئ القيس :
 فلما أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى
 بِنَا بَطْنٌ خَبْتُ ذِي حِقَافٍ عَقْنَقْلٍ (٢)

فقد أغرب فى المعنى ، وجاء فيه بهذه اللفظة الوحشية

(٣)

المعقدة .

ومع أن مقياس الغرابة مقياس نسبي يختلف باختلاف العصور والثقافات ، فإن الكلمة بغرابتها ووحشيتها - التى تبدو عند الباقلائي - تمثل تداخل الحِيف وتعقد مسالكه ، وبخاصة فى موقف يتداخل فيه الخوف والظلام وتعسر المسالك ، فامرؤ القيس هنا خارج مع صاحبتة من الحى فى هذا الجو الملبّد ، ولا يمكن أن تكون كلماته أقل وحشة من وحشة النفس الخائفة فى ظلمات الليل .

ومن عيوب التركيب : التقديم والتأخير الذى يشكّل به الكلام ، وهو سبب من أسباب غموض بيت الفرزدق المشهور :
 وما مِثْلُهُ فى النَّاسِ إِلَّا مَمْلَكَا أَبُو أُمِّ حَيٍّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ (٤)
 أما أسباب غموض البيت فقد حصرها الرّمانيّ فى :

(١) التقديم والتأخير .

(٢) سلوك الطريق الأبعد ، فخالّه تجزى عن "أبو أمه أبوه" .

-
- (١) البيان والتبيين ٢٥٤/١ . وفيه بَطْنٌ حِقَافٍ ذِي رُكَامٍ . والحِقَاف :
 (٢) الديوان ص ١٥ ، وفيه بَطْنٌ حِقَافٍ ذِي رُكَامٍ . والحِقَاف :
 المعوج من الرمال ، الْعَقْنَقْل : المتداخل .
 (٣) راعجاز القرآن ص ١٧٧ .
 (٤) البيت فى طبقات فحول الشعراء ٣٦٥/١ ، برواية أخرى ،
 وفى الموشع ص ١٠٢، ١٠٣ ، وفى العمدة ٢٦٧/٢ ، ولم يرد
 فى ديوانه .

(٣) ايقاع المشترك "حى" الذى تشترك فيه القبيلة والحى من
(١)

سائر الحيوان .

وبيت الفرزدق لا يكاد يعرض أحد للتعقيد الا ويجعله
شاهدا عليه ، وعلى مافى البيت من الالتواء ، فقد ظل حيا
ينبض .

واشترط المتكلمون فى مطلع القصيدة ، ما اشترطه
(١)
اللغويون والنحاة من الاحتراز مما يتطير منه أو يستجفى ،

كقول المتنبى :
(٢)
بقائى شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زموا لالجمالا

وأوجبوا حسن التخلص من غرض الى غرض ، لتظل القصيدة
وحدة متكاملة ، يفضى بعضها الى بعض ، وماخالف هذا فهو عيب
كقول المتنبى فى مدح أحمد بن الحسين القاضى المالكى :

فأفنى ، وما أفنته نفسى كأنما
(٣)
أبو الفرج القاضى له دونها كهف

(٤)
على أن العكبرى يعد هذا "من المخالصة الحسنة" فالضنى
أفنى نفس المتنبى ، ونفسه عجزت أن تفنيه ، لأن الممدوح كان
له كهفا دون نفس الشاعر .

وظلت فكرة التناسب الظاهرى تلح على المتكلمين فى كل
شئ ، فجوهر الجمال فى الصورة البيانية القرب فى المناسبة
بين الطرفين ، الذى يفضى الى الوضوح ومن ثم سرعة الفهم
الذى يتحقق من خلاله الاقناع ، ولذا نجد الرمانى يحصر قيمة
التشبيه فى عدد من الوجوه :

-
- (١) الموشح ص ٧١ .
(٢) الديوان ٢٢١/٣ .
(٣) الديوان ٢٨٤/٢ .
(٤) المصدر نفسه ٢٨٤/٢ .

"منها اخراج مالاتقع عليه الحاسة الى ماتقع عليه الحاسة ، ومنها اخراج مالم تجرب به عادة الى ماجرت به عادة ومنها اخراج مالايعلم بالبديهة الى مايعلم بالبديهة ، ومنها اخراج مالا قوة له فى الصفة الى ماله قوة له فى الصفة " (١) .

وكانت فكرة الاصابة فى التشبيه صدى لهذا الوضوح الذى يقوم به التقديم الحسى فى الصورة البيانية ، فكل تشبيه يقوم على خلاف هذه الوجوه ، فلا يوقف على مسوغاته الا بالتأمل واعمال الذهن فهو من قبيل الفاسد القبيح .

ولم تفضل الاستعارة التشبيهية فى الكشف عن موطن الجمال فيها فالحسن فى قرب طرفيها "وانما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبات ، وطرف من الشبه والمقاربة " (٢) .

ولذا كان قول المتنبى فى رثاء أخت سيف الدولة :

(١) النكت فى اعجاز القرآن ، الرمانى ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ، حققها محمد خلف الله ، ود. محمد زغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨م ، ص ٨١ .
(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .

مَسْرَّةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرَقُهَا
(١)
وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ

من قبيل الإفراط ؛ لأنه "جعل للطيب والبَّيْضِ واليَلْبِ
(٢)
قلوبا .. وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد" .

لقد أدرك المتنبي وفطن إلى ما لم يفطن إليه إلْقَاضِي ،
فهو شاعر يرى أن للجماة قلوبا تسر وتحزن ، وما الذي يمنعه

أن يرى ذلك ؟ لاشيء إلا الإصرار على البيان والوضوح .

وهذا هو الذي أوجب أن تكون معاني الشعر ماثلة إلى
الاقتصاد متنكبة الإفراط الموجب للذم ، ملتزمة بحدود "متى
وقف الشاعر عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدّها ، جمع بين
القميد والاستيفاء ، وسلم من النقص والاعتداء ،
فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة ،
(٣)
وإنما الإحالة نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق .

ومن ذلك قول أبي الطيّب في مدح أحمد بن عبد الله

الأنطاكي :

لو طابَ مَوْلِدُ كُلِّ حَيٍّ مِثْلَهُ وَلِدَ النِّسَاءِ وَمَالِهِنَّ قَوَائِلُ (٤)

"ولم يستغن بطيب المولد عن القابلة ؟ وإذا استغنى
(٥)
عنها كان ماذا ؟ وأي فخر فيه ؟ وأي شرف يناله ؟" .

ومما يتنافى وشرائط الإصابة والوضوح تناقض المعنى ،

كقول زهير بن أبي سلمى في وصف الديار :

-
- (١) الديوان ٩٠/١ . واليَلْبُ : دُرُوعٌ يمانيةٌ تتخذ من الجلد .
(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٢٠ .
(٤) الديوان ٢٥٧/٣ .
(٥) الوساطة ص ١٨٠ .

حَى الدِّيَارِ التِّى لَمْ يَعْفُهَا الْقَدَمُ
(١) بَلَى، وَغَيَّرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدَّيَمُ

فقد نفى فى أول البيت عفاء الديار ، وأثبت ذلك فى
(٢) آخره .

وعيب الإبهام فى المعانى ، وبناؤه على طرق الصوفية ،
التي يصبح المعنى بسبب منها ، وكأنه رُقِيَّة العُقْر ، كقول أبى
الطيب فى مدح سيف الدولة :

(٤) وَتُسَعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ

ومع أنهم عابوا الإبهام إلا أنه لا يعنى أن تكون المعانى
ركيكة مبتذلة كقول امرئ القيس :

فَإِنْ كُنْتَ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ
(٥) فَسَلِّ ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلِ

يقول الباقلانى : "وهو بيت قليل المعنى ركيكه ووضيعة
وكل ما أضاف إلى نفسه ، ووصف به نفسه سقوط وسفه وسخف ،
يوجب قطعه . فلم لم يحكم على نفسه بذلك ؟ ولكن يورده مورد
أن ليست له خليقة ، توجب هجرانه ، والتقصى من وصله ، وأنه
مذهب الأخلاق ، شريف الشمائل ، فذلك يوجب أن لا ينفك من
(٦) وصاله " .

ووضاعة المعنى وركاكته إنما تقاس بموقفه . إن هذه
البساطة هى لغة بين عاشقين ، أقاما حبهما على الصراحة
المتناهية .

(١) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ١١٦ ، وفيه قف بالديار .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٦١ ، الموشح ص ٦٢ ، وستأتى مناقشة
فكرة التناقض فى الباب الثالث ص ٣٢٦ .
(٣) الكشف عن مساوىء المتنبي ص ٢٢٤ .
(٤) الديوان ١/٢٧٠ .
(٥) الديوان ص ١٣ .
(٦) إعجاز القرآن ص ١٦٩ .

وقد أولى المتكلمون السرقات جهدا كبيرا ، وقد لاحظ
ذلك الجهد الدكتور احسان عباس فرجعه الى انشغالهم بقضية
المعنى التى أشارها الجو الاعتزالي العقلى ، مما كان له
أثره البارز على نقد المعنى الشعرى .

والقاضى الجرجانى يكاد يكون أعمقهم تناولا لقضية
السرقات ، ويمكن تلخيص نظريته فى أن المعانى المشتركة
لاسرقه فيها ، ومثلها الخاص الذى كثرت شهرته ، كما أنه
لاسرقه فيما أخذ وصيغ صياغة جديدة ، وإنما تقع السرقه فى
ماكان مسخا أو نسخا كالذى وقع لعبد الله بن الزبير مع معن
ابن أوس ، فقد دخل عبد الله على معاوية فأنشده لنفسه :

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته

على طرف الهجران ان كان يعقل

ويركب حد السيف من أن تضيّمه

إذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

فقال له معاوية : لقد شعرت بعدى ياأبا بكر . ودخل

معن بن أوس فأنشد قميدته التى مطلعها :

لعمري وما أدري وانى لأوجل

على أينما تعدو المنية أول

فذكر منها الأبيات السابقة ، فسأل معاوية عبد الله

قائلا : ألم تخبرنى أنها لك ؟ فقال : المعنى لى واللفظ له
(٢)

هو أخى من الرضاع وأنا أحق الناس بشعره " .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٧٠ .
(٢) الوساطة ص ١٩٢، ١٩٣ ، والشعر فى الأمالى لأبى على

القالى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ
٢١٩، ٢١٨/٣ .

وظل الحفاظ على مقومات الوزن والقافية التي أقرها
عمود الشعر قائما فكان "من سبيل الموزون من الكلام أن
تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر ، والسواكن والحركات ،
(١)
فلذا خرج عن ذلك لم يكن موزونا" .

والشاعر متى خرج عن الوزن المألوف كان مخطئا ، وكان
(٢)
شعره مردولا ، وربما أخرجه عن كونه شعرا " .

(٣)
ولذا رُفِضَ الخزم ؛ "لأن فيه زيادة عن أجزاء البيت" .
كما رُفِضَ مجيء عروض الطويل على مفاعيلن والبيت غير مصرع ؛
لأن في ذلك إخلالا بتناسب الوزن كما في قول المتنبي :

تَنَكَّرَهُ عِلْمٌ ، وَمَنْطِقُهُ حُكْمٌ وَبَاطِنُهُ دِينٌ ، وَظَاهِرُهُ ظَرْفٌ (٤)

"وذلك أن سبيل العروض الطويل أن تقع مفاعيلن ، وليس
يجوز أن تأتي مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا ، اللهم إلا
أن يضع عروضاً لتمام الدائرة ، فهذه العروض قد ألزمت القبض
لعل ليس هذا موضع ذكرها ، ونحن نحاكمه إلى شعر القدماء
(٥)
والمحدثين فما نجد له على خطئه مساعدا" .

أما المعري فقد عذر الشاعر من جهتين :

(١) أنه جاء مثل هذا عن العرب ، فالكامل لا يكون عروضه
"مفعولن" إلا في المصروع وقد ورد ذلك عن العرب في قول ربيع
ابن زياد العبسي :

وَمُجَنَّبَاتٍ مَايَذِقْنَ عَدُوفًا يَقْدِفْنَ بِالْمَهْرَاتِ وَالْأَمْهَارِ (٦)

(١) اعجاز القرآن ص ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٥٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ٥٦ .

(٤) الديوان ٢/٢٨٧ .

(٥) الكشف عن مساوي المتنبي ص ٢٦٥ ، وانظر كذلك الوساطة
ص ٤٦٧ ، والديوان بشرح العكبري ٢/٢٨٧ .

(٦) البيت في الأغاني ١٧/١٣٠ ، وفيه عذوفة : والعذوف
والعذوف هو : ما أكلته .

(٢) أن مفاعيلن أصل عروض الطويل ، فيكون الشاعر قد رجع إلى الأصل لضرورة الشعر ؛ لأنه إن جاز الخروج على الأصل (١) ضرورة ، فالرجوع إلى الأصل أولى .

ومما سبق يتضح لنا أن المتكلمين صدروا في أحكامهم عن رؤية تعتمد العقل فيما تقضى به "والعقل هو الحجة" (٢) ، وقد أمدى عليهم تلك الرؤية فكرهم الذى يحاكمون به الأشياء ، فالعقل عند المعتزلة ، هو الأساس الذى يحتكم إليه كل شيء . والعقل لا يمكن أن يستوعب الشعر بوصفه رؤية جوهرها الخيال الذى يتخطى حدود العقل وضوابطه .

وارتبطت البلاغة عندهم بالإقناع ؛ لأن الإقناع غاية المجادلة مع الخصوم ، وانسحب هذا التصور على نظرهم للشعر فأصبح محكوما بسنن الوضوح ، وصار الوضوح القيمة الجمالية الأولى فى النص الشعرى ؛ لأنه لا يكلف المتلقى جهدا فى الكشف عن مراميه .

وظل نقد المتكلمين يتكئ على كثير من جهود اللغويين والنحاة ، الذين مهدوا لهم السبيل فى الدعوة إلى الصحة والإصابة والوضوح ، وربط الشعر بغايات ومنافع ، لا يجب أن ينفك عنها الشعر ، ولكن لا يجب أن تكون هى جوهر البحث عن جماله ، ومناط القيمة فيه .

(١) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ، أبو العلاء المعرى ، تحقيق د. عبد المجيد دياب ، القاهرة ، دار المعارف ،

١٩٨٦ م ، ٢١/٢ .

(٢) الحيوان ٢٠٧/١ .

(٣) أدباء الكُتَّاب :

المراد بالكُتَّاب : هم محترفو صناعة الكتابة فى الدولة العباسية ، تلك الصناعة التى ارتبطت بالاحتياجات الرسمية للدولة .

وممن احترف صناعة الكتابة بعض الأدباء الذين كان لهم إسهام بارز فى حركة النقد ، وتكاد تكون هذه البيئة - أعنى بيئة الكُتَّاب من أكثر البيئات ولاءً للنقد ، واشتغالا به ، حيث جمعت بين مبدعى الأدب ومتلقيه ، والممنففين فيه .^(١) ولأن بيئة الكُتَّاب أشد البيئات صلة بالأدب والنقد ، إبداعا وتأليفا ، فيمكن أن تضاف إسهامات شعراء الجاهلية ، وأدباء وشعراء بنى أمية ، وشعراء العصر العباسى - باعتبارهم إما مبدعين وإما ممنففين - إلى جهود أدباء الكُتَّاب .

وهؤلاء جميعا يتفقون فى إثارة القيمة الجمالية للشعر على ماسواها ، وإن اختلفوا فى تحليل تلك القيمة ، لمدورهم إما عن السليقة العربية كما عند شعراء الجاهلية ، وأدباء وشعراء بنى أمية والعصر العباسى ، وإما عن موقف اجتماعى خاص من اللغة كما عند أدباء الكُتَّاب .

وإذا ما استثنينا تلك النظرات القليلة ، والملاحظات العابرة للأدباء والشعراء حتى عصر بنى أمية ، وجدنا أدباء الكُتَّاب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين يمدرون عن فلسفة خاصة جوهرها الوضوح وترك التكلف ، ولذا كانت البلاغة

(١) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ص ١١٣ .
(٢) وقفنا على بعض تلك النظرات فى المهاد التاريخى .

عندهم : "أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويجلّى عن مغزاك ،
وتخرجه من الشركة ، ولاتستعين عليه بطول الفكرة ، ويكون
سليما من التكلّف ، بعيدا عن سوء المنفعة ، بريّا من التعقيد
(١)
غنيا عن التأمل" .

والذى أملّى على أدباء الكتاب هذا التصور الذى يعتمد
على الوضوح ، هو مركزهم الاجتماعى ، فلغتهم لغة إدارة ،
تخاطب جميع طبقات المجتمع ، بلوائح السلطان وقوانين
الدولة ، وقراءة البيع ، وغاية ما ترمى إليه هذه اللغة أن
تبين عن القصد ، وتفهم السامع تعليمات الدولة بأيسر طريق
وأقل مثونة .

وكان لهذا الموقف الاجتماعى أثره الذى انسحب على
رؤيتهم النقدية للفن بعامة ، والشعر بخاصة ، فأصبح مقياس
الوضوح ، والسهولة هو المقياس المقدم فى تقدير الشعر
"فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة ، والسهولة
والرصانة ، مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق
والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ،
وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب
(٢)
استوعبه ولم يمجّه..." .

واقترن المعنى الشعرى بفكرة الإصابة ، "وليس يطلب من
المعنى إلا أن يكون صوابا" . والإصابة تعنى الصدق فى القول
والدقة فى الوصف ، وهذه سنة القدماء الذين "كانوا يؤسسون
أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها
مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا

(١) المناعتين ص ٤٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٣ .

ماقد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر من الإغراق فى الوصف ،
والإفراط فى التشبيه ، وكان مجرى مايوردونه منه مجرى القصص
الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يشابون ، أو
(١)
يشابون بما يحابون "... .

والوضوح - باعتباره قيمة جمالية - يوجب أن تكون
الكلمة عارية من العيب ، "ولا يكون الكلام بليغا حتى يعرى من
(٢)
العيب" .

وعيوب الكلمة التى وقف عليها أدباء الكتاب كثيرة ،
منها ما يتعلق بالعيب فى اللغة كجمع إحنة على حنات فى قول
الطرمّاح :

وأكره أن يعيب على قومي هجائى الأذليين ذوى الحنات (٣)
ولا يقال : حنات ، لأن إحنة تجمع على إحن (٤) .

والإحنة : الحقد ، وجمعها : إحن . وربما قالت العرب :
حنة ، لكن الأزهري والأصمعي والفراء أنكروها ، وقالوا :
إنها ليس من كلام العرب . إلا أنه ورد فى لغة العرب حنات (٥)
جمعا لحنة ، وهى لغة قليلة فى الإحنة . ومن ذلك قول معاوية (٦)
ليزيد عندما رآه يضرب غلاما له : "يا يزيد ، سوء لك ، تضرب
من لا يستطيع أن يمتنع ، والله لقد منعتنى القدرة من ذوى
(٧)
الحنات" .

-
- (١) عيار الشعر ص ١٣ .
(٢) الصناعتين ص ٤٨ .
(٣) الديوان ، تحقيق ودراسة الدكتور عزّة حسن ، دمشق
١٣٨٨هـ/١٩٦٨م ، ص ٣٥ وفيه : المفحمين .
(٤) الموازنة ص ٤٢ .
(٥) لسان العرب (أحن) .
(٦) المصدر نفسه (أحن) .
(٧) غريب الحديث ، الخطابى ، تحقيق عبد الكريم العزباوى
مكة ، جامعة أم القرى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ٥٢٩/٢ ، اللسان
(أحن) .

(١) وورد فى الحديث : "الا رجل بينه وبين أخيه حنة" . وفى
 حديث حارثة بن مضر : "مابينى وبين العرب حنة" ، وقال
 الرسول صلى الله عليه وسلم : "لاتجوز شهادة ذى الظنة
 (٣) والحنة والجنة" .

ومن عيوب الكلمة وضع اللفظ فى غير موضعه ، كقول
 الحطيئة :

(٤) صفوف وماذى الحديد عليهم وبيض كأولاد النعام كثيف
 (٥) حيث جعل بيض النعام أولادها ، وكأنهم استكثروا عليه
 أن ينظر الى البيض لا كما هو عليه ، بل بما سيكون عليه من
 الحياة والحركة .

ومنها ايثار السهولة فى الجانب الايقاعى ، والنظر اليه
 بمعزل عن المعنى ، مما أفضى الى ذم الجزالة فى بعض الشعر
 كما فى قول تأبط شرا :

من الحص هزروف يطير عفاؤه

إذا استدرج الفيفا ومد المغابنا

أزج زلوج هزر فى زفازف

(٦) هزف يبد الناجيات المواقنا

-
- (١) المجموع المغيث فى غريبى القرآن والحديث ، الأصفهاني
 تحقيق عبد الكريم العزباوى ، مكة ، جامعة أم القرى
 ٥١٦/١ .
- (٢) المصدر نفسه ٥١٦/١ .
- (٣) المصدر نفسه ٥١٧/١ .
- (٤) الديوان ، برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق د. نعمان
 طه ، القاهرة ، الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ، ص ١٧٢
- (٥) الصناعتين ص ١١٦ .
- (٦) ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق على ذو الفقار
 شاكى ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ط١ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م
 ص ٢١٧ .
- الحص : جمع أحص وهو : المتجرد الشعر ، هزروف : سريع
 عفاؤه : ريشه ، الفيفا : الصحراء ، المغابن : الآباط
 أزج : طويل الساقين ، زلوج : السريع ، الهزرفى :
 كثير الحركة ، هزف : قوى .

(١)
"فهذا من الجزل البغيض الجلف" .

وكما عابوا الجزالة فى بعض المواضع ، وصفوا بعض
الكلمات بالبرودة والقُتورة ، لأنهم نظروا الى الايقاع بمعزل
عن المعنى ، كقول عمرو بن معد يكرب :

قد علمت سلمى وجاراتها ماطر الفارس الا أنا
شككت بالرمح سراويله والخيل تعدو زيمًا حولنا (٢)

وبالابتذال كقول كثير :

فقلت لها ياعز كل مصيبة
إذا وطئت يوما لها النفس ذلت (٣)

قال العلماء : "لو أن كثيرا جعل هذا البيت فى وصف
حرب لكان أشعر الناس" . (٤)

ومما توجبه سهولة الكلام ووضوح معانيه ، تخير الالفاظ
وتأليفها وفق نسق يبتعد بها عن أود النظم ، وتفاوت النسيج
الذى يضطرب معه الفهم ، وينعدم التأثير "والفهم يأنس من
الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف ، ويصغى الى المواب ،
ويهرب من المحال ، وينقبض عن الوخم ، ويتأخر عن الجافى
الغليظ ، ولايقبل الكلام المضطرب الا الفهم المضطرب ، والروية
الفاصلة" . (٥)

ومن المضطرب الذى تفاوت نسجه ، واستكرهت ألفاظه
فتعلق بعضها ببعض قول أبى تمام :

-
- (١) المناعتين ص ٧٤ .
(٢) الديوان ، منعه هاشم الطعان ، بغداد ، منشورات وزارة
الثقافة ، بدون تاريخ ص ١٧٥ ، وفيه : بالرمح حيازيمه
وزيما بيننا .
(٣) الديوان ص ٩٧ .
(٤) عيار الشعر ص ١٤٢ .
(٥) المناعتين ص ٦٣ .

يايَوْمَ شَرَّدَ يَوْمَ لَهْوَى لَهْوَهُ
بِمِصَابَتِي ، وَاذَلَّ عِزَّ تَجَلْدِي (١)

قال الآمدي :

"فهذه اللفاظ إلى قوله : بمصابتي كأنها سلسلة ، من شدة تعلق بعضها ببعض ، وقد كان أيضا استغنى عن ذكر اليوم في قوله : يوم لهوى ؛ لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه ، فلو قال : يايوم شرد لهوى لكان أمح في المعنى من قوله : يايوم شرد يوم لهوى ، وأقرب في اللفظ ، فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول ، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله ، ولهواليوم أيضا بمصابته هو أيضا من وساوسه وخطائه ، ولالفظ أولى بالمعازلة من هذه اللفاظ" (٢).

ومن عيوب التركيب انعدام الائتلاف بين الكلمتين كالذي عيب على الكميت في قوله :

وَقَدْ رَأَيْنَا بِهَا حُورًا مُنْعَمَةً

رُودًا ، تكامل فيها الدل والشنب (٣)

قالوا : "الدل لا يكون مع الشنب إنما يكون مع الفنج أو نحوه ، والشنب إنما يكون مع اللعس أو مايجرى مجراه من أوصاف الثغر والفم والشفة" . على أن هناك تناسبا "لايدركه إلا من يترجم العبارة إلى صورة تتمثل في المَخِيلَة ، فالحسناء التي تجيد التدلل تزيد من سحرها حين تشفعه بابتسامة عذبة قد تكشف عن رقة أسنانها وصفائها ، وليس ثمة دل لايشفع بسحر الشفاء الباسمة ، والاسنان الرقيقة العذبة ،

(١) الديوان ٤٥/٢ .

(٢) الموازنة ص ٢٦٠ .

(٣) شعر الكميت ٩٣/١ .

(٤) الموازنة ٥١،٥٠/١ .

والشذب ، لغة ، جمال الغم ، وصفاء الأسنان ورقتها ، فقد يبدو الدل فى الظاهر متباعدا عن الشذب ولكنه يبدو وثيق. الملة به فى الصورة المتخيلة التى ترسمها اللفظتان : الدل والشذب ، والصورة المتخيلة هى الأساس فى التقدير^(١) . ومنها الحشو الفاسد الذى لامعنى له ، كبحر الماء فى

قول المتنبى :

وليس كبحر الماء يشتق قعره
إلى حيث يُغنى الماء حوت^(٢) وضفدع

قال ابن وكيع "إلا أن يكون لليبس بحر يعبر عنه بهذا الاسم فيفيد كلامه ، وما فى اشتقاق الحوت والضفدع ماءه حتى يغنى الماء ضرر على أحد ، ولانقص على البقر ، وهذا مدح لافائدة فيه"^(٣) .

وابن وكيع لا يبحث فى الكلمة عما تشيره من إحياءات تترامى بالممدوح إلى منزلة عالية ، يقف دونها عظماء الرجال .

فالبحر : بسعته وانبساطه "إنما سمي البحر بحرا لسعته وانبساطه"^(٤) إذا ما قيس ببحر جود الممدوح بدا ضيقا يبلغ الحوت والضفدع منتهاه ، وكلمة البحر لا يبقى لها - بعد أن انتزع المتنبى السعة والانبساط من دلالاتها - إلا الملوحة . قال ابن برى : "وسمى بحرا لملوحته"^(٥) .

-
- (١) الشعراء نقادا ، د. عبد الجبار المطلبي ، بغداد ، الناشر ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الاعلام ، ط ١ ، ١٩٨٦ م ص ١٧٦ ، ١٧٧ .
(٢) الديوان ٢/٢٤٥ ، وفيه رواية أخرى .
(٣) المنصف ص ١٨٢ .
(٤) لسان العرب (بحر) .
(٥) المصدر نفسه (بحر) .

فالمتنبي يحرص على ذكر الأضداد هنا فى نسق واحد ليكشف

جماليات البذل والعطاء لدى الممدوح ، وفى هذا يقول :

أَبَحَّرَ يَضُرُّ الْمُعْتَفِينَ وَطَعْمَهُ زُعَاقٌ كَبَحْرٍ لَا يَضُرُّ وَيَنْفَعُ ؟

أضف إلى هذا أن سعة العربية تؤذن للمتنبى باستثمار

دلالة البحر فيما عابه عليه ابن وكيع فى مقولته السابقة ،

فالبحر فى كلام العرب : الشق ، وقد ورد ذلك فى حديث عبد

المطلب : حفر زمزم ثم بحرّها بحرا : أى شقها ووسعها حتى
(١)

لاتنزف .

وارتبط هيكل القصيدة فى بنيته ببنية الرسالة التى

تعتمد المقدمة والغرض والخاتمة . واحتاج الشاعر إلى إيجاد

حيلة لطيفة بين هذه الأركان ؛ لتخرج البنية فى أقوى حالات
(٢)

الانسجام والتماسك .

والمقدمة داعية الاستماع لما يتلوها من الكلام لذا قال

بعض الكتّاب : " أحسنوا معاشر الكتّاب والأدباء الابتداءات
(٣)

فإنهن دلائل البيان " .

والإحسان فى مطالع القمائد يكون بأن يحترز الشاعر فى

مفتتح القول " مما يتطير منه ، ويستجفى من الكلام ،

كالمخاطبة بالبكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشيت الآلاف ،

ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما فى القمائد التى تتضمن

المدائح والتهانى .

ويستعمل ذلك فى المراسى ، ووصف الخطوب الحادثة ، فإن

الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه ، وإن

(٤)

كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح " .

(١) لسان العرب (بحر) .

(٢) عيار الشعر ص ٩ .

(٣) المناعتين ص ٤٥١ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٥١ ، وانظر الفكرة ذاتها فى عيار

الشعر ص ٢٠٤ .

ومما عيب في هذا الباب قول البحترى فى مدح يوسف بن

محمد :

لَكَ الْوَيْلُ مِنْ لَيْلٍ تَطَاوَلَ آخِرُهُ
(١) وَوَشَكَ نَوَى حَى تَزَمَّ أَبَاعِرُهُ !

"فقال أبو سعيد : بل الويل والحرب لك ! فغيره وجعله

(٢)

له الويل ، وهو ردىء أيضا " .

وأوجبوا فى القصيدة : أن تكون "كالسبيكة المفرغة

والوشى المنمّم" ^(٣) يحسن فيها الشاعر التخلص من المقدمة إلى

الغرض، ومن الغرض إلى الخاتمة ، وينبغي للشاعر أن يتأمل

تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزها أو

قبضه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ،

ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من

جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ،

كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلا يبعد كلمة عن اختها ،

ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع

هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل

واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره

(٤)

ولطف فهمه " .

ومما جاء مخالفا لما أوجبوه ، فكان غير مشاكل لما

معه قول الأعشى :

وَإِنْ أَمْرًا أَهْدَاكَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ

فِيَا فِ تَنُوفَاتٍ وَيَهْمَاءُ خَيْفَقَ

(١) الديوان ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، القاهرة ، دار

المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٧ م ، ٨٧٦/٢ .

(٢) الصناعتين ص ٤٥٢ .

(٣) عيار الشعر ص ٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .

لَمَحْقُوقَةٌ أَنْ تَسْتَجِيبَ لِمَوْتِهِ وَأَنْ تَعْلَمَى أَنَّ الْمَعَانَ مُوَفَّقٌ^(١)
 "فقلوه : وَأَنْ تَعْلَمَى أَنَّ الْمَعَانَ مُوَفَّقٌ غَيْرُ مُشَاكِلٍ لِمَا
 قَبْلَهُ" ^(٢).

وارتبطت جماليات البناء - مع الانسجام والتناسق
 الكلى - بالاستقلال الذاتى بالمعنى ، ولذا عيب البيت المضمن
 شيء من معناه فيما يليه من الأبيات كقول المجنون :
 كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يَغْدَى بَلِيلَى الْعَامِرِيَّةِ أَوْ يَرَاخُ
 قِطَاةٌ غَزَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَتْ تَجَاذِبُهُ ، وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحُ^(٣)

"فلم يتم المعنى فى البيت الأول حتى أتمه فى البيت
 الثانى وهو قبيح" ^(٤) . ولا يعنى استقلال البيت بمعناه أن تكون
 القصيدة أمشاجا ملفقة لارابط بينها إلا الوزن والقافية ،
 فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع
 آخره على ماينسقه قائله ، فَإِنْ قَدَّمَ بَيْتَ عَلَى بَيْتٍ دَخَلَهُ الْخُلَلُ
 كَمَا يَدْخُلُ الرِّسَالُ وَالْخُطْبُ إِذَا نُقِضَ تَأْلِيفُهَا" ^(٥) .

وإذا كانت جماليات اللغة تكمن - عند الكتاب - فى
 وضوحها ، وسهولة الفاظها ، وتراكيبها ، فَإِنَّ بَلَاغَةَ الْمَجَازِ
 - وهو جوهر الشعر - لاتتأتى له إلا بمحتته ، وإصابته ،
 ومقاربته الحقيقة ، وأعراف الواقع . فالتشبيه قوامه
 المقاربة والتناسب التام بين الطرفين ؛ لأن "الشيء إنما
 يُشَبَّهُ بِغَيْرِهِ إِذَا قَارَبَهُ ، أَوْ دَنَا مِنْ مَعْنَاهُ ، فَإِذَا شَابَهُ فِى
 أَكْثَرِ أَحْوَالِهِ فَقَدْ صَحَّ التَّشْبِيهُ وَلاَقَ" ^(٦) . وماخرج عن هذا التناسب

(١) الديوان ص ٢٢٣ ، وفيه : وَإِنَّ امْرَأَةً أَسْرَى إِلَيْكَ وَدُونَهُ ،
 وببداء خيفق .
 (٢) عيار الشعر ص ٢١٢ .
 (٣) الأغاني ٢/٤٠، ٥١، ٧٣، ٧٥ .
 (٤) المناعتين ص ٤٢ ، وانظر : المنصف ص ٢٥٧ .
 (٥) عيار الشعر ص ٢١٣ .
 (٦) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، الأمدى ، تحقيق
 السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ،
 ١٩٧٣ م ، ٣٥١/١ .

(١)
فهو كرية ، متباعد ، متنافر ، ومن البعيد قول بشر بن أبى خازم :

وجر الرامسات بها ذيولا كأن شمالها بعد الدبور
(٢)
رماد بين أظفار ثلاث كما وشم النواشر بالنؤور
(٣)
فشبه الشمال والدبور بالرماد ، وهذا بعيد .

وحدود الاستعارة هى حدود التشبيه ، البعد عن الافراط الذى يخرج بالكلام الى الاحالة والخطأ ، وقيام العلاقة بين الطرفين على تناسب عقلى "اذا تجاوزته فسدت وقبحت" ، لانها بذلك تكون قد خرجت على مذاهب العرب "وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له ، اذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائحة بالشئ الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه" .
(٥)

ومن الفاسد القبيح الذى تجاوز الحد فكان مما لا يشك فى قباحته عند العسكرى قول أبى تمام :

كلوا الصبر مرا واشربوه فانكم
أشرتم بغير الظلم ، والظلم بارك
(٦)

وهذا النمط من الاستعارات هو الذى جنى به أبو تمام على نفسه ، وأطلق لسان عائبه .
(٧)

استكثر العسكرى أن يجعل أبو تمام للظلم بغيرا ،
تشيريه أفعال السوء فيهيح على أصحابه ، ويدكهم بشفاله .

-
- (١) المناعتين ص ٢٦٤ .
(٢) الديوان عنى بتحقيقه د. عزة حسن ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ط ٢ ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ، ص ٩٤ ، ٩٥ .
(٣) عيار الشعر ص ١٤٩ .
(٤) الموازنة ٢٤٢/١ .
(٥) الموازنة ٢٦٦/١ .
(٦) الديوان ٤٦٠/٢ .
(٧) المناعتين ص ٣٨٥ .

وعيار المعنى الشعرى عند الكتاب الإصابة وتوخى المدق
والحقيقة ، والبعد عن الإحالة "فيحتاج صاحب البلاغة إلى
إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ" ، "وليس يطلب من
المعنى إلا أن يكون صواباً" .^(١)^(٢)

وإصابة المعانى : صدقها ووضوحها ، وقربها من الافهام
حتى يكون الخاصة فى معرفتها كالعامية ، وبعدها عن الغاية
فى الدقة واللفظ ؛ "لأن الغاية فى تدقيق المعنى سبيل إلى
تعميته ، وتعمية المعنى لكثرة" . فالمعنى الذى يحتاج إلى
قدر من إعمال الذهن بعيد عن الإصابة .

ومن هنا عيب المعنى النادر الذى كان سبب ندرته تفرد
الشاعر بالرؤية ، ومخالفته للتقاليد الفنية المتوارثة فى
الوصف كقول عدى بن زيد العبادى :

والمُشْرِفُ الهِنْدَى يُسْقَى بِهِ ^(٥)
أخضر مطموثاً بماء الخريس ^(٦)
"فوصف الخمر بالخضرة ، وما وصفها بذلك أحد غيره" .

ووصفه الخمرة بالخضرة دليل على صفائها ، وهو مما
يحمد فى وصفها ، والعرب تصف الماء بالخضرة لصفائه .^(٧)

قال ابن قتيبة : "ويعنى شراباً أخضر وهو أجود الخمر".^(٨)

وعيب المعنى الشعرى الذى يتخطى حقائق الأشياء فى
وصفها كقول رؤبة فى صفة الظليم :

-
- (١) الصناعتين ص ٧٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٦٤ .
(٣) العمدة ٩٢/١ .
(٤) الصناعتين ص ٣٥ ، وفى النسخة "لأن الغاية فى تدقيق
المعانى" وذلك خطأ لأن السياق يرفضه .
(٥) الديوان ، حققه محمد جبار المعين ، بغداد ، دار
الجمهورية ١٩٦٥م ص ٧١ ، وفيه المشمول ، كماء .
(٦) الموازنة ٤٣/١ .
(٧) لسان العرب (خضر) .
(٨) المعانى الكبير ، صححه سالم الكرنكوى ، بيروت ، دار
الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م ، ٤٤٩/١ .

وَكُلَّ زَجَاجٍ سُخَامِ الْخَمَلِ يَبْرِي لَهُ فِي زَعَلَاتِ خُطَلٍ^(١)

حيث جعل للظلم إنشا عدة ، وليس له إلا واحدة .^(٢)

وما الذي يمنع أن يبرى الظلم عددا من النعام ،
فكثيرا ماتأوى إليه النعام ، ويأوى إليها ، كما فى قول
طرفة فى وصف الظلم :

يَأْوِي إِلَى حِزْقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ^(٣)
حِزْقَ يَمَانِيَةٍ لِأَعْجَمٍ طَمْطَمٍ

ومن إصابة المعنى وصحته مجافاته للإشارات البعيدة
والحكايات الغريبة ، والإيماء المشكل ، الذى لا يكاد يفهم ،
ومن ذلك قول عمر بن أبى ربيعة :

أَوَمَّتْ بِكَفِّيْهَا مِنَ الْهُودَجِ لَوْلَاكَ هَذَا الْعَامَ لَمْ أَحْجِجْ^(٤)
أَنْتَ إِلَى مَكَّةَ أَخْرَجْتَنِي حُبًّا ، وَلَوْلَا أَنْتَ لَمْ أَخْرُجْ

"فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ، ولا تعبر
عنه إشارة" .^(٥) وسبب هذا الحكم هو أخذ الشعر مأخذ الحقائق
والإخبار المادقة ، وإغفال طبيعته فى غمرة البحث عما يتقوم
به المعيار النقدى من الشاهد والمثال ، وابن طباطبا إن لم
تدل الإيماء عنده على هذا المضمون ، فإنها تدل عليها عند
عمر الذى عرف الشعر والهوى معا .

ومن إصابته أيضا سلامته من التناقض الذى لا يمح معه
المعنى ولا يتضح المراد منه كقول عروة بن أذينة :

-
- (١) الديوان ص ١٢٩ وفيه تبرى له .
(٢) المناعتين ص ٩٦ .
(٣) الديوان ، تحقيق محمد سعيد مولوى ، بيروت ، المكتب
الإسلامى ، ط ٢ ، ١٠٤٣ هـ / ١٩٨٣ م ، ص ٢٠٠ . والحزق :
الجماعات ، والطمطم : الذى لا يفصح شيئا .
(٤) الديوان ص ٤٣ وفيه بكفيها ، وفى ذا العام ، و"ولو
تركت الحج لم أخرج" .
(٥) عيار الشعر ص ٢٠١ .

نَزَلُوا ثَلَاثَ مِائَةٍ بِمَنْزِلِ غِبْطَةٍ
وَهُمْ عَلَى غَرَضٍ لِعَمْرُكَ مَا هُمْ
مُتَجَاوِرِينَ بِغَيْرِ دَارٍ إِقَامَةٍ
لَوْ قَدْ أَجَدَّ رَحِيلُهُمْ لَمْ يَنْدَمُوا (١)

"قال : لبثوا فى دار غبطة ، ثم قال : لو رحلوا لم يندموا" (٢) .

وأبو السائب المخزومى جعل عروة مخطئا فى وصفه فقال :
"لا والله ما أحسن ولا أجمل ، ولكنه أهرج وأخطل فى صفتهم بهذه
الصفة ، ثم لا يندم على رحيلهم" (٣) .

والقول بالتناقض مرده أن الشاعر لم يراع العرف الذى
يقتضى أن يكون الفراق مثيرا للندم والحسرة ، وذلك بخلاف
ما وجد الشاعر فى نفسه .

ولو أن العسكرى وأبا السائب فتشا فى اللغة لوجدا
ما يحل التناقض والخطأ الذى رُمى به الشعر . فالندم لم يثأت
هنا ؛ لأن الشاعر يجاور صاحباته "بغير دار إقامة" ، فهو
يعلم أن الإقامة لاتدوم ، ولذلك لا يندم على الفراق ، وعندما
يصف ما يجد فى نفسه يقال أخطأ ؟

وعيب المعنى لاتكائه على معنى سابق له ، ينزع عنه
صفة الابتكار ، لاسيما وأن صاحبه قصر به عن المعنى السابق ،
فاجتمع له التقليد والقصور فى الوصف . كقول حسان بن ثابت:
وَنَشْرَبُهَا فَتَتْرَكُنَا مُلُوكًا وَأَسَدًا مَا يَنْهَنُّنَا اللَّقَاءُ (٤)

(١) شعر عروة بن أذينة ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى ،

الكويت ، دار القلم ، ط ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ٣٦٧ .

غرض : شوق ، أجَدَّ : حان .

(٢) المناعتين ص ١١٨ .

(٣) الاغانى ٢٤٩/١٨ . وأخطل : يعنى أخطأ .

(٤) الديوان ص ٥٧ .

أخذه من قول عنتره :

فاذا سكرت فأننى مستهلك

مالى وعرضى وافر لم يكلم

واذا صحت فما أقصر عن ندى

(١)

وكما علمت شمائلى وتكرمى

لأن عنتره وفى "الصحو والسكر مفتيهما ، وأفرد حسان
الاختيار عن حال سكرهم دون صحوهم ، فقبض ماهو من تمام
المعنى ، لأنه قد يمكن أن يظن ظان بهم البخل والجبن اذا
صحوا ، لأن من شأن الخمر تسخية البخل ، وتشجيع الجبان" (٢) .
وفات من عاب على حسان تقصيره فى معناه أنه لايفخر
بنفسه هنا ، كما فعل عنتره ، فهو انما يصف أثر الخمرة على
شاربها ، ولو افترضنا جدلا أن حسان انما يفخر بقومه ، وبما
تمنع بهم الخمرة من الرفعة والشجاعة ، فان القصيدة لاتخلو
من الاعتداد بالمكارم فى حالة الصحو ، ومن ذلك :

عدمنا خيلنا ان لم تروها تثير النقع موعدها كداء

(٣)

يبارين الأعنة مصعدات على أكتافها الأسل الظماء

وبهذا تنقطع حجة من قال : انه ليس لهم شجاعة من
أنفسهم وسيادة ، وانما يصنع بهم ذلك الشراب .

وظل الحفاظ على قوانين الوزن والقافية عند الكتاب
أمرا ملحوظا باعتباره جزءا من بنية القصيدة وتقاليدها
الراسخة ، لاتتم الا به ، ولايتميز الشعر عن النثر الا من
خلاله "الشعر كلام منظوم بان عن المنثور الذى يستعمله الناس
فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى ان عدل به عن جهته

(١) الديوان ص ٨٥ ، وفيه : واذا شربت .

(٢) المنصف ص ٣٣ .

(٣) الديوان ص ٥٧ .

(١)

مجته الاسماع وفسد على الذوق " .

ومن هذا العدول الذى تمجه الاسماع قول أبى تمام :

يقولُ فيسمعُ ، ويمشى فيسرعُ

(٢)

ويضربُ فى ذاتِ الإله فيُوجعُ

"فحذف النون من فعولن الأولى ، والياء من مفاعيلن

التي تليها ومن فعولن التي فى أول المصراع الثانى ، وذلك

كله يسمى مقبوضا ، وهو من الزحاف الحسن الجائز ، إلا

أنه إذا جاء على التوالى والكثرة فى البيت الواحد قبح

(٣)

جدا " .

وذهب المعرى إلى أن هذا من عجيب ماورد فى شعر أبى

تمام ؛ "لأنه أتبع العين الواو فى غير القافية ، وإنما

أنسه بذلك أن العين فى آخر النصف الأول ، وفى آخر النصف

الثانى ، ولاريب أنه كان يتبع العين واوا فى يسمعو ، وقد

يمكنون الحركة حتى تصير حرفا ساكنا مثل ماحكى أن بعض

(٤)

العرب يقول : قام زيدو ، فيثبت الواو "...

والإيقاع فى البيت يعتمد على توالى الحركات وهو

ما أدركه الأمدى والمعرى إلا أن تفسيره إنما يحسن فى ضوء

فاعلية اللغة وحركة القصيدة ، التي فرضت عليها هذه الزحافات

فى هذا الموضع .

وبُنيت القافية على التمكن والعذوبة ، والبعد عن

الاستكراه ، والليوننة ومن عدم تمكنها أن تكون حشوا ، كما

فى قول ابن الرومى :

(١) عيار الشعر ص ٥ .

(٢) الديوان ٣٢٦/٢ .

(٣) الموازنة ص ٢٧٠ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى ٣٢٦/٢ .

أَلَا رُبَّمَا سَوَتْ الْغَيُورَ وَسَاءَنِي
وَبَاتَ كِلَانَا مِنْ أَخِيهِ عَلَى وَحْشٍ
وَقَبِلَتْ أَفْوَاهَا عِذَا بَا كَأَنَّهَا
يَنَابِيعُ خَمْرٍ حَصَبَتْ لُؤْلُؤَ الْبَحْرِ (١)

فقوله : "لؤلؤ البحر أفسد البيت ، وأطفأ نور المعنى ؛
لأن اللؤلؤ لا يكون في غير البحر ، فنسبته إلى البحر لافائدة
فيه إلا إقامة الروي" ، على أن إضافة اللؤلؤ إلى البحر
تفرد به بنوع من الدلالة لا يبقى للأسنان - الموصوفة في شعر
العرب باللؤلؤ - معه لبس ، لاسيما والسياق يوحي بذلك . أو
أن تكون ليئة كما في قول ابن قيس الرقييات :
إِنَّ الْحَوَادِثَ بِالْمَدِينَةِ قَدْ أَوْجَعَنِي وَقَرَعَنَ مَرَوْتِيهِ
وَجَبَبَنِي جَبَّ السَّنَامِ فَلَمْ يَتْرُكَنَ رِيشًا فِي مَنَاكِبِيهِ (٢)
"قال له عبد الملك : أحسنت إلا أنك تخنثت في قوافيك ،
فقال : ماعدوت قول الله عز وجل : { مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيهِ ، هَلَكَ
عَنِّي سُلْطَانِيهِ } ، وليس كما قال ؛ لأن فاصلة الآية حسنة الموقع
وفي قوافي شعره لين" . (٣)

وبعيدا عن الموازنة بين الشعر والقرآن ، فليونة
القافية وسهولة الإيقاع لا يمكن فصلها عما ترمى إليه من
إظهار الضعف وقلّة الحيلة ، حيث تكاد تكون القافية بحركاتها
المتتالية ويائها المتحركة التي تعقبها الهاء صيحة مدوية
تجلى ما يختزنه الإنسان من العجز في مثل تلك المواقف .

(١) الديوان ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، القاهرة ،
مطبعة دار الكتب ١٩٧٦ م ، ٩١٢/٣ .
(٢) المناعتين ص ٤٧٢ .
(٣) الديوان ص ٩٨ .
(٤) الحاقة : ٢٨ ، ٢٩ .
(٥) المناعتين ص ٤٧١ .

وظلت فنون البديع فى تصور أدباء الكتاب حلية تجتلب
لتحلية المعنى وزركشته ، جمالها فى قلة ورودها ، وبعدها
عن التكلف ، وكانت مأخذهم عليها لاتكاد تخرج عن شعر
المحدثين الذين أسرفوا فى طلب التجنيس والطباق .^(١)

ومن ذلك قول أبى تمام :

قَرَّتْ بِقُرَّانٍ عَيْنُ الدِّينِ وَأَنْشَرَتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عَيُونَ الشَّرِّ فَاصْطَلَمَا^(٢)

"فانشتار عيون الشر فى غاية الغشاة والقباحة ،
وأىضا فإن انشتار العين ليس بموجب للاصطلام"^(٣) .

وفى الطباق قوله :

قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ ، وَبَعْضُهُ
كَحْشٍ ، وَإِنِّى بِالنَّجَاحِ لَوَاقِحُ^(٤)

وأبو تمام يستثمر المخزون الفكرى للكلمات ، فكان
"قُرَّان" ماسمى بهذا الاسم؛ إلا لتقربه عين الدين ، وماوسم
"الأشترين" بما وسم به؛ إلا لتشتتر به عيون الشر ، وتنكسر
شوكته .

ومن فاسد التقسيم قول المتنبى :

أَذَمَّ إِلَى هَذَا الزَّمَانِ أَهْيَلَهُ
فَاعْلَمَهُمْ قَدَمٌ ، وَأَحْزَمَهُمْ وَغْدُ^(٥)

قال ابن وكيع : "هذا تقسيم ردى ؛ لأن القدم : العيى
فى المنطق ، وقد يكون القدم عالما ، فلايفسد ذلك علمه ،
والوغد : الضعيف ، أو العبد ، وقد يكون الحزم فى الضعيف

(١) الموازنة ص ١٢٥ .

(٢) الديوان ١٦٩/٣ .

(٣) الموازنة ص ٢٥١ .

(٤) الديوان ٤٥٢/٢ .

(٥) الديوان بشرح أبى البقاء العكبرى ٣٧٤/١ .

أو العبد ، ولاتعد العبودية ، ولاضعف الجسم قلة حزم ، وإنّما
 يذنبى أن يأتى بالشئ وضده ، كما تقول تمثيلا : أعلمهم
 (١)
 جاهل ، وأحزمهم أخرق" .

ومع وجاهة ماذهب إليه ابن وكيع ، فإن القدم والوغد
 لاتقفان عند حدود الدلالة التى ربط كل واحدة منها بها ، فهما
 شريّتان ، فكما أن القدم تعنى : العيى فى النطق ، فهى تدل
 (٢)
 كذلك على الأحمق الجافى .

وكما أن الوغد يدل على : الضعيف أو العبد ، فإنه
 (٣)
 يعنى : "الضعيف الأحمق ، الضعيف العقل ، الرذل ، الدنىء" .
 وبهذا يكون التقسيم صحيحا على مايريد التنيسى ، ففى
 سعة العربية مندوحة له عن وصف البيت بالرداءة والفساد .
 ومما سبق يتضح أن مآخذ أدباء الكتاب على النص الشعرى
 لاتكاد تخرج عن مآخذ اللغويين والنحاة والمتكلمين ، إلا
 أنهم كانوا أكثر اتصالا بالنص ، ومن ثم أكثر ذمّا له .
 ومآخذهم تؤول الى ايثار فكرة الوضوح والسهولة ، والبعد عن
 الغرابة والغموض ، وهى فكرة أخذت عن اللغويين إلا أنها
 اصطبغت بدلالة جديدة ، أضفاها عليها الموقف الاجتماعى
 للكتاب ، مما يجعلها تستقل بخصوصية فنية لايمكن فهمها
 بمعزل عن أصولها الفكرية .

وكان الحرص على معايير عمود الشعر العربى - من سلامة
 فى التركيب ، تفضى إلى الوضوح ، وترباط ظاهر فى بناء النص
 ومطابقة لأعراف الواقع فى المورة الشعرية - بارزا فى صياغة

(١) المنصف ص ٦١٠ .
 (٢) لسان العرب (قدم) .
 (٣) المصدر نفسه (وغد) .

المعيار النقدي عند الكتاب ، وارتبطت القميده بالرسالة
وتشابه الكاتب والشاعر .

وظلت فنون البديع حلية تزين المعنى ولا تمنعه ، فكانت
مدعاة للتكلف في شعر المحدثين ، ومفارقة للطبع الذي كان
سببا في تفضيل شاعر على آخر .

وكانت قيمة أشعار المحدثين في وضوحها وقربها من
الادراك "وأن الخواص في معرفتها كالعوام ، فقد صار صاحبها
بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه ،
(١)
وان جهل الألحان ، وكسر الأوزان" .

ولهذا فهذه الأشعار "لايراد منها استفادة علم ، وانما
تروى لعدوبة ألفاظها ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب
(٢)
مآخذها" .

(١) المنصف ص ١٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٧٤ .

(٤) الفلاسفة :

ترتبط نشأة الفلسفة العربية بعلم الكلام ، فالمتكلمون هم أول من أقام منهجا فكريا على العقل ، ويظهر ذلك بجلاء عند المعتزلة ، الذين جعلوا العقل أساسا من أهم أسس الفكر الاعتزالي ، فهو الرائد الذي لا يكذب ، والدليل الذي لا يقود إلا إلى اليقين ، ولذا كان المقياس الثابت في معرفة كل شيء ^(١) .

واستقلت الفلسفة على يد الفيلسوف العربى الشهير الكندي ، الذى قال عنه ابن النديم : إن له مختصرا لكتاب الشعر لأرسطو طاليس ، وكان ذلك فى مطلع القرن الثالث الهجرى ^(٢) ^(٣) ^(٤) .

وقد كان للفلسفة دور رائد فى نقد الشعر ، يضاف إلى جهود من سبقهم من اللغويين والنحاة ، وأدباء الكتاب ، والمتكلمين ، فيشكل نظرية متكاملة فى نقد الشعر .

وإذا استثنينا الكندي الذى لم يصل إلينا من تراشه الفلسفى شيء على كثرته نجد أن جهودهم النقدية تبدأ من القرن الرابع الهجرى على يد إسحاق بن وهب صاحب كتاب البرهان فى وجوه البيان ^(٥) .

-
- (١) المنحى الاعتزالي فى البيان وإعجاز القرآن ، أحمد أبو زيد ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ١٩٨٦م ، ص ٣٦ .
 (٢) الفلسفة العربية عبر التاريخ ، رمزي نجار ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٩٧٩م ، ص ٨١ .
 (٣) الفهرست ص ٣٥٠ .
 (٤) تاريخ ميلاد الكندي ووفاته مجهولان ، لكن نشاطه العلمى كان فى عهد الخليفة المأمون فى مطلع القرن الثالث .
 (٥) كتب أبو زيد البلخي ٣٢٢هـ كتابا فى صنعة الشعر ، لكنه لم يصل إلينا ، ولذا فإن كتاب ابن وهب هو أول جهد يُمثل وجهة نظر الفلاسفة للفن الشعرى .

وقد أفاد الفلاسفة كثيرا من تراث اليونان وبخاصة ماكتبه أرسطوطاليس ، الذى بدت فلسفته ظاهرة فى تراث الفلاسفة المسلمين ، وكان لتلك الفلسفة أثر بارز أحدث تغييرا فى نمط التفكير النقدي ، وقدامة بن جعفر خير دليل على ذلك "لقد كانت القيمة الكبرى للتيار اليونانى الذى مثله قدامة هى أنه وجه النقد العربى إلى البحث عن القوانين العامة بدلا من الأحكام الذوقية الجزئية ، وأطلقه من إسار التشيع بالقديم ليعالجه بروح فلسفية صرف . كان النقد العربى قبل قدامة مرتبطا برواية الشعر القديم ، وكان متعصبا لهذا الشعر القديم ، فرض على الشعراء منهج القصيدة العربية ، ثم فرض عليهم معانى الشعراء الاقدمين ، وحاول أن يفرض عليهم تشبيهاتهم نفسها ، وعنى مع ذلك بإحصاء المعانى التى أخذها الشعراء المحدثون عن الشعراء المتقدمين ، بحيث أصبحت محاولات التجديد فى داخل الإطار الذى وضعه هؤلاء النقاد أمرا جد عسير . وجاء كتاب قدامة فلم يطرق شيئا من هذه الموضوعات ، بل عنى بتحليل الشعر إلى عناصره ، وبيان صفات الجودة ، وصفات الرداءة فى كل عنصر ، معتمدا فى كثير من الأحيان على أسس فلسفية بدلا من الاعتماد على التقاليد الشعرية " (١) .

وكما احتكم أرسطو إلى العقل فى نظره إلى الشعر ، احتكم الفلاسفة إلى العقل كذلك ، فارتبط الشعر بنظريتهم الفلسفية التى قامت على تمجيد العقل ؛ "لأنه هو الذى يمل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنسانى الأفضل ليحقق بعد ذلك

(١) فى الشعر أرسطوطاليس ، حققه د. شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب العربى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م ، ص ٢٨٨ ، ٢٨٧ .

الغاية من وجوده وهى السعادة القصوى ، وذلك بأن يصير عقلا
(١)
خالصا " .

ولايعنى اتصال الفلاسفة بالتراث اليونانى على وجه
العموم ، والأرسطى على وجه الخصوص ، وصممهم بالتبعية التى
تلغى ذاتيتهم ونظرهم الخاص .

فقد كان لهم تصورهم الذى إن أفاد من أرسطو فإنه
يتشكل داخل منظومة فكرية متكاملة ، لها خصوصيتها ، وقوانينها
التى تحتكم إليها .

ولم يفرغ الفلاسفة - بحكم تفكيرهم - لدراسة الشعر ،
ولكنهم جعلوه فرعاً من فروع المنطق ، فأرادوا أن يضعوا له
عدداً من القوانين التى تنتظم وتتلاءم على أساس من الوعى
بها صناعته ، وكانت صياغة تلك القوانين مما يخص المناطق
وحدهم ، وكان الشعر يقع عندهم فى أدنى درجات القياس
المنطقى بعد البرهان والجدل ، والسفسطة ، والخطابة ،
والسبب فى ذلك أنه نتاج قوة نفسانية ، وهى قوة فى منزلة
أدنى من العقل الذى يصل إلى المعرفة اليقينية بالبرهان
الذى لايقبل الشك (٢) .

أما أداة الشعر فجمالها يكمن فى وضوح مفرداتها
(٣)
وتراكيبها ، وهو وضوح غايته التعجيب لا التفهيم ، "وأوضح
القول وأفضله ما يكون بالتمريح ، والتمريح هو ما يكون
بالإلفاظ الحقيقية المستولية . وسائر ذلك يدخل لا للتفهم ،

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د. ألفت محمد ،
القاهرة ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٨٤م ، ص ٢٨٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٣) لا تكاد تخرج عيوب اللغة عند قدامة - وهو أبرز من تعرض
لفكرة المآخذ من الفلاسفة - عن مآخذ اللغويين ، من
حفاظ على مبدأ السلامة اللغوية ، والوضوح ، والبعد عن
التعقيد ، انظر : نقد الشعر ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ .

(١)
بل للتعجيب ، مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفا كريما" .
أى أن الوضوح هنا وضوح فنى ترتفع به اللغة عن
الابتذال ، فيضمن للشعر فنيته ، وغايته معا . وهذا الوضوح
الفنى خاصية من خصائص لغة الشعر ، تختلف به عن لغة العلم
"البرهان" المارمة ، الدالة على معانيها ، بألفاظ حقيقية
(٢)
يتحقق بها الاعتقاد والتصديق .

كما تتفرد به عن لغة الخطابة ، تفردا كميا وكيفيا ،
فلغة الخطابة قد تستخدم ما هو شعري من ألفاظ مجازية ذات
مستوى دلالى أعمق من المستوى الاصطلاحي الأولى ، ولكن هذا
الاستخدام يظل على قدر يسير لا يخرج الخطابة عن خصوصيتها
التي جبلت عليها ، وهى استخدام الألفاظ استخداما حقيقيا ؛
لأن الخطابة ترمى إلى الإقناع ، والشعر يهدف إلى التعجيب
والالتذاذ .

فلاستعارات والمجازات ترد فى الخطابة ، ولكن ورودها
قليل؛ لأن "الخطابة معدة إلى الإقناع ، والشعر ليس للإقناع
والتصديق ، ومناسبتها للكلام النثرى المرسل أقل من
(٣)
مناسبتها للشعر" .

وربما كان استخدام الألفاظ المجازية فى الخطابة
(٤)
بمثابة التكاليف الزائدة التى يمح الاستغناء عنها .
وعيوب اللغة لم تخرج عند الفلاسفة عما أثر عند

(١) الشعر ، ابن سينا ، حققه د. عبد الرحمن بدوى ،
القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٣٨٦هـ /
١٩٦٦م ، ص ٦٧ .

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ١٦٧ .
(٣) الخطابة ، ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ،
القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م ،

ص ٢٠٣ ، وانظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ١٩٩ .
(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ٢٠١ .

(١)

اللغويين من لحن أو وحشية ، أو معازلة ، أو إخلال .
 ومما يحمد للفلاسفة أنهم أدركوا خصوصية لغة الشعر ،
 فكان جوهرها عندهم المجاز الذى تستخدم فيه اللغة استخداما
 فنيا ، وفرقوا بين لغة الشعر ، ولغة النثر بمختلف أنواعه .
 إلا أن ارتباط الشعر والخطابة عندهم بمنظومة فكرية
 واحدة أملى عليهم تشبيه القصيدة فى هيكلها بالخطبة ،
 فكلاهما قياس منطقى ، إلا أن الخطابة تقع فى الدرجة الرابعة
 من درجاته ، ويقع الشعر فى الدرجة الخامسة .

فابن سينا - مثلا - عندما يتحدث عن أجزاء المأساة
 اليونانية يقرنها بأجزاء الخطبة فيقول : "قد كان عندهم
 لكل قصيدة من "طراغوديا" أجزاء تترتب عليها فى ابتدائها
 ووسطها وانتهائها ، وكان ينشد بالغناء والرقص ، ويتولاه
 عدة ، وكان جزؤه الذى يقوم مقام أول النسيب فى شعر العرب
 يسمى مدخلا ، ثم يليه جزء هناك يتبدى مع الرقص يسمى مخرج
 الرقص ، ثم جزء آخر يسمى مجاز هؤلاء وهذا كله كالصدر فى
 الخطبة ... " (٢)

ومع أن القصيدة كل متكامل يفضى بعضها إلى بعض ، إلا
 أن الإيمان بوحدة البيت لم يتغير ، فكان المعنى المبتور
 مما يشين بناء القصيدة "وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل
 العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى
 البيت الثانى ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :
 فلو كاليوم كان على أمرى ومن لك بالتدبر فى الأمور

(١) انظر : نقد الشعر ص ٢٨، ١٧٢، ١٧٧، ٢١٦ .

(٢) ابن سينا ، الشعر ص ٥٨ .

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى

بالبيت الثانى بتمامه ، فقال :

إِذَا لَمَلَكْتُ عَمِّمَةً أُمٌّ وَهَبٍ عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصَّدُورِ (١)

واعتمدت الصورة البيانية على التقديم الحسى عند الفلاسفة لتقريبها وتوضيحها فى ذهن المتلقى ، إلا أنهم اختلفوا فى الكشف عن موطن الجمال فيها - باختلاف خبراتهم وأذواقهم - فقدامة مثلا يصر على منطقية التناسب ، وقرب طرفى الصورة .

"فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشئيين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد" (٢) .

والفارابى يربط جماليات الصورة بحذق الشاعر ومهارته وبهذا يظل القرب والبعد بين الطرفين أمرا نسبيا قيمته فى وظيفته ، فالشاعر هو الذى يحدد مدى العلاقة ، قربا أو بعدا "وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالمنعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا أ ب و ب ج لأجل أن يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين

(١) نقد الشعر ص ٢٢٢، ٢٢٣ .
والبيتان فى ديوان عروة بن الورد بشرح ابن السكيت
حققه عبد المعين الملوحي ، دمشق ، وزارة الثقافة ،
١٩٦٦ م ، ص ٥٩ وفيه : ألا وأبيك لو كاليوم امرى .

(٢) نقد الشعر ص ١٠٩ .

(١)

مشابهة ما بين أ ب ، ب ج ، وإن كانت فى الأصل بعيدة " .
على أن القرب بين طرفى الصورة فى الاستعارة ، شرط
أساسى لتحقيق الإفهام والتخييل معا عند الفلاسفة ، وأبلغ من
عبّر عن هذا الفهم ابن رشد - وإن كان متأخرا عن الفترة
التي يدرسها البحث - فقال : "والفاصل من هذه الأشياء هو أن
يستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه وهذا لا يوجد
إلا فى النادر من الشعر . وذلك أن استعمال الأبين من هذه
الأشياء والأشبه هو دليل المهارة ، وهذا الصنف هو الذى يجمع
إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحريك النفس
مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل
(٢)
والإفهام معا ... " .

والغاية المعرفية للشعر فرضت على الفلاسفة أن تكون
الصورة البيانية قريبة من الإدراك ، تحقق الإفهام من خلال
المقارنة والتقديم الحسى ، إلا أنه إفهام لا يلقى فاعلية
التخييل الذى تتأسس عليه الصورة ، ومن هنا فقرب الصورة ،
واشتراط المناسبة بين الطرفين ، يجب أن يكون محكما بسياق
الفن الذى يطمح إلى الإغراب المثير للدهشة ، ولا يكون ذلك إلا
بوجود الصورة فى منزلة ترتفع مع قربها عن الابتذال ، ولا تصل
إلى الإبهام والتعمية فتفقد قدرتها على تحقيق الإفهام
والتخييل معا .

ومادام العقل هو الأساس الذى تركز عليه الفلسفة ،
فإن معانى الشعر ظلت عند الفلاسفة محكومة بمعايير العقل ،

(١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، مع فن الشعر لأرسطو
تحقيق د. عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دار الثقافة ،
بدون تاريخ ص ١٥٧ .
(٢) تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق د. محمد
سليم سالم ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون
الإسلامية ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

فقدامة - مثلاً - جعل المنطق أداة يحتكم إليها الفكر على
عمومه ، وأخضع الشعر للمنطق ، فإذا كان التناقض عيباً في
المنطق بطبيعته ، فإن ذلك عيب في المعنى الشعري باعتباره
نوعاً من القياس الذي يخضع لأعراف المنطق وقوانينه ، لافرق
بين المعنى في المنطق ، والمعنى في الشعر "فهو عيب فاحش
غير مخصص بالمعاني الشعرية ، بل هو لاحق بجميع المعاني" (١) .
ولذا فالمتأمل في عيوب المعنى الشعري عند قدامة ،
وهو من أكثر الفلاسفة حديثاً عن المعاني - يجد أنها عيوب
لاتصل بجوهر الشعر ، بقدر اتصالها بمقتضيات المنطق ،
كالتناقض ومخالفة العرف ، وإيقاع الممتنع ، ونسبة الشيء
إلى ما ليس منه . وبهذا التصور الواضح عند قدامة لمعاني
الشعر يتضاءل الفرق بين لغة الشعر ، ولغة العلم "البرهان"
التي كان قد جهد الفلاسفة في إبرازه في الجانب النظري من
رؤيتهم النقدية .

والسبب يعود إلى أن فكرة المحاكاة عند الفلاسفة ظلت
محكومة بالعقل ، ومطابقة الواقع الخارجي ، فما خرج عن
أحكام العقل ، ومقتضيات الواقع عدّ من جملة الغلط ، وما خرج
عن الممكن فهو خطأ ولذا "لا تصح المحاكاة بما لا يمكن" (٢) .
و"من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته
على التحريف ، وكذبه في المحاكاة ، كمن يحاكي بأيل أنثى
ويجعل لها قرناً عظيماً" (٣) .

(١) نقد الشعر ص ٢٠٠ .
(٢) انظر : البابين الثالث والرابع من البحث ص ٤٢٩ ، ٣٢٦ .
(٣) الشفاء لابن سينا ص ١٩٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٩٦ .

واحتكام المحاكاة إلى الواقع مبعثه - أيضا - القيمة المعرفية للشعر التى أناطها به الفلاسفة ، وهى التوجيه والتعليم ، وذلك أمر لا يتحقق إلا بالمحسوس المشاهد "والموجود والممكن أشد إقناعا للنفس ، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى (١) مخترع ، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه " .

والفلاسفة فهموا من المحاكاة أمرا لم يَرمِ إليه أرسطو على ماله من تأشير عليهم ، فالشاعر عنده يغلط من جهتين أحدهما جوهرى وهو أن يكون الغلط فى صناعة الشعر وذلك بتصوير المستحيل الذى ليس له وجود لعجز فى الإدراك .

وآخر ثانوى : وهو تحريفه هيئة ما يحاكى كأن يصور الفرس يمد يديه معا - وهذا الثانوى هو الذى كان غالبا على نقد المعنى عند العرب فى صفة حقائق الأشياء - ومع ذلك فإرسطو يغتفر هذا الغلط "إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن" (٢) ؛ لأن الغاية الحقيقية من الفن وصف الأشياء وفق ما ينبغي أن تكون عليه ، أو ما يجب أن تكون عليه ، فهى تخط لحدود الواقع وحقائقه ؛ لئلا يتماثل الشعر والتاريخ .

أما الوزن فهو عنصر من عناصر الشعر "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب : مقفأة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زmannه مساوٍ لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفأة (٣) هى أن تكون الحروف التى يختتم بها كل قول منها واحدة " .

(١) الشفاء لابن سينا ص ١٨٤ .

(٢) فن الشعر ص ٧٢ .

(٣) الشفاء لابن سينا ص ٢٣ .

(١)
ومتى خلا الشعر من الوزن فقد جزءا كبيرا من شعريته ،
إذ لا تتحقق له الشعرية إلا بالوزن والمحاكاة معا . ومتى فقد
أحد هذين العنصرين فهو "قول شعري" .
(٢)
(٣)
ومن صفات الوزن أن يكون سهل العروض ، خاليا من
الزحاف الكثير الذى يَفرط فيه قائله فيميل الشعر إلى
الانكسار . الذى يَفقد الشعر تناسبه الإيقاعى واعتداله ، أما
التغيير والزحاف الذى يوافق الطبع كحذف زمان السين من
مستفعلن فتردّ بسبب منه إلى مفاعلن ، وهو تغيير يوهم
المخالسة والخفة وذلك إذا كان الوزن معدّا أصلا للخفة ،
فإذا كان معدّا للرزانة فإنه لا يحسن .
(٥)
لأن الزحاف ربما انطوى على قيمة جمالية يدركها
المتأمل فى القصيدة ، وعلى قيمة موسيقية يكسر بها الشاعر
رتابة النغم ، وثقله كما عند الفارابى حيث يقول : "وقد
ينخرم الوزن متى أبدل مكان الساكن متحرك أو أبدل مكان
الأسباب الخفيفة حروف متحركة ، وقد يعرض فى الأقاويل
الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام
الحث فى الإيقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ،
أو الإدراج ، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال
بعض بهائه ، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة

-
- (١) جوامع الشعر ، الفارابى ، منشور بذيلى تلخيص كتاب
أرسطوطاليس فى الشعر لابن رشد ، تحقيق د. محمد سليم
سالم ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة
الإسلامية ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ١٧٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٧٢ .
(٣) نقد الشعر ص ٣٥ .
(٤) نقد الشعر ص ١٨١ .
(٥) جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف ،
القاهرة ، مطبوعات وزارة التربية والتعليم ١٣٧٦هـ /
١٩٥٦م ، ص ٩٤ .

للنفس عما ثقل عليها مسموعه فلذلك يستحسن الزحاف فى بعض
(١)
أجزاء الاقاويل الموزونة " .

والوزن موجب للقافية التى أولاها العرب كثيرا من
العناية لما تحققه للنم الشعرى من قيم موسيقية وجمالية
"إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر
(٢)
مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم" .

(٣)
وصفتها أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج ، مبنية
على التوقع الذى يحدث فى النفس رونقا عجيبا ، خالية من
(٤)
جميع العيوب التى وضعها لها العرب وهى : الإيطاء ،
والتجميع ، والإقواء ، والسناد ، أو أن تكون حشوا لقيمة
(٥)
لها إلا فى كونها نظيرة لأخواتها فى السجع .

وفنون البديع ارتبطت بالصحة كذلك ، ويظهر ذلك فى
جهود قدامة بن جعفر من خلال دراسته لصحة التقسيم ، وصحة
التفسير ، وصحة المقابلة ، وربطها بالصحة لا يخرج عن
تأسيسها على نظام عقلى ، يبتعد بها عن التناقض والفساد ،
وهو ما ألقى عليه الفلاسفة فى تصوراتهم لجماليات المعنى
الشعرى .

وبعد هذا يمكن أن نقول : إن وجوه المشاكلة والاتفاق
بين هذه البيئات أكثر من وجوه المخالفة والافتراق .
فالنقد وإن تعددت جوانبه ، واختلفت إجراءاته ، فإنه
يؤول بعد ذلك كله إلى النم الشعرى .

(١) الموسيقى الكبير ، الفارابى ، تحقيق وشرح غطاس عبد
الملك خشبة ، مراجعة وتحرير الدكتور محمود أحمد
الحفنى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ م ،
ص ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ .

(٢) جوامع الشعر ص ١٧١ .

(٣) نقد الشعر ص ٥١ .

(٤) جوامع الشعر ص ١٥٧ .

(٥) انظر : نقد الشعر ص ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٢٤ .

والشعر مكوّن من أبرز مكونات الثقافة العربية والإسلامية التي تتناصر لخدمتها هذه البيئات ، ولا يمكن بآى حال من الأحوال عزله عن حركة هذه الثقافة .
وجوهر الشعر اللغة ، فهي عماد البحث عند القوم ، وإذا كان الاهتمام بها يتفاوت ، فإنه لاينعدم ، بل ربما يتداخل ويشتبك مع علوم أخرى كان لها أبلغ الأثر فى تشكيل اللغة .

فاللغويون لم ينعزلوا عن المنطق فالقول بالقياس والعلة ، والحكم والاستدلال مبناه على تأثر اللغة بالمنطق . والمتكلمون لا يتم لهم التمكن من صناعة الكلام إلا بسعة الثقافة "وليس يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام ، متمكناً فى الصناعة ، يصلح للرئاسة حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة ، والعالم عندنا (١) هو الذى يجمعهما " .

والأدباء هم الذين يأخذون شيئاً من كل شيء ، فلم ينفصلوا عن المتكلمين ، فكثير منهم كان متكلماً كالجاحظ ، والعقّابى ، وسهل بن هارون ، والناشئ الأكبر ، وابن المنجم ولم ينعزلوا عن تراث الفلاسفة واللغويين فقد كان يشكّل جانباً مهماً فى إطارهم الثقافى .

الا أن لكل بيئة من هذه البيئات خاصية فى النظر إلى النص الشعرى بناء على تكوينها الفكرى ، وأصولها الثقافية . ولذا كان من الواجب الذى تمليه منهجية البحث الوقوف على مايمليه تكوين البيانيين الثقافى الخاص ، ومصادره

(١) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ، دار احياء التراث الاسلامى ، ط ٣ ، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م ، ١٣٤/٢ .

الفكرية ؛ لأنها ستؤثر فى أحكامهم النقدية ، وتطبعها بطابع خاص .

فاللغويون والنحاة كان اهتمامهم بالشعر فى ضوء مطابقته لقواعد اللغة والنحو ، فالسلامة اللغوية هى الأساس الأول الذى يتأسس عليه منهجهم فى البحث ، يتلمسون من الشعر الشاهد والمثال ، ماوافق قواعدهم قبلوه ، وماخالفها عدوه من قبيل الخطأ الذى يعيب بجمال الشعر ، ولذا يمكن تفسير أحكامهم النقدية فى ضوء هذا التصور الذى يقف عند الأشهر من اللغة اختيارا وتأليفا .

ولقد أدرك اللغويون والنحاة خصوصية اللغة فى الشعر ، وأنها تستخدم فيه استخداما فنيا يقسو على المعيار ، ويتعالى على القاعدة ، ولكن هذا الإدراك ظل مدار خلاف طويل بين الرفض والقبول .

وانسحبت فكرة الصحة اللغوية على معانى الشعر ، وأوزانه ، فظل التوسط هو قانون الجمال فى لغة الشعر ومعانيه ، فكان "أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه ، وإنما بذهبا سائقا ولاح دونها نيرا لاختصاصه بفضله ، وسلبه محاسنها ، وأنها مستعيرة بغير زنة ، ومتجملة بما ناسبها منه ، لتوسطه دونها ، ونأيه عن التعدى والتقصير دونها ، والتوسط ممدوح (١) بكل لغة ، مرسوم بكمال الحكمة " .

وكان المتكلمون ينظرون إلى الشعر فى ضوء فلسفتهم الخاصة للبلاغة التى تتأسس على الجدل والإقناع ، وغاية

(١) قواعد الشعر ، شعلب ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م ، ص ٦٣ .

ما ترمى اليه هذه البلاغة الافهام والوضوح للانتصار على الخصم فكانت صفة الوضوح هي الصفة الجهرية للغة الشعر ومعانيه .
 وجاء أدباء الكتاب فكانوا أكثر البيئات ولاء للشعر ،
 الا أن فكرة الوضوح ظلت هي الطابع المميز لنقد أدباء
 الكتاب ، في مأخذهم على كثير من الالفاظ والتراكيب والمصور
 والمعاني ، وقد ارتبط هذا الحرص على الوضوح بمرتكزات
 ثقافية أبرزها عدم الالمام باللغة ، والموقف الاجتماعي الذي
 كان له أثر في تهيئتهم لمثل هذا الدور ، وكان الاعتدال في
 كل شيء هو القسطاس الذي لا يحكم الا بالحق ، والعلة التي
 ينبثق منها كل جمال "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن
 (١)
 علة كل قبيح الاضطراب" .

وتساوت لغة الشعر لأول مرة مع لغة الرسائل في قمدها
 الى الوضوح والاعتدال .

ولم يكن الفلاسفة ببعيدين عما ذهب اليه أسلافهم ،
 فاتكأوا على تراشهم ، وأفادوا من تراث اليونان الذي حكم
 الشعر بالمنطق والعقلانية ، وجعل الشعر فرعاً من فروع المنطق
 وقياساً من أقيسته ، فخضع الشعر للمنطق ، لأن المنطق هو
 الآلة التي تمتد الشعر بالقوانين التي تعممها من الوقوع في
 الخطأ ، وتلمسوا خصائص الشعر النوعية في لغته ، ففرقوا
 بينها وبين لغتي العلم والخطابة ، الا أن العقل ظل حارساً
 أميناً ، ودخل الشعر عندهم كما دخل عند أسلافهم مجال

(١) عيار الشعر ص ٢١ .

المنفعة ، فزادته تعقلا ، وفرضت عليه قيودا ، أغفلت كثيرا من خصوصياته الفنية .

ولا غرابة أن يبحث كل هؤلاء عن احتياجاتهم في لغة الشعر فلا يرى فيها النحوى إلا الشاهد والمثال ، ولا يتلمس فيها اللغوى إلا الغريب الوحش ، ولا يجد فيها الكاتب إلا الوضوح ، ولا يبحث فيها الفيلسوف إلا عن مطابقتها لأعراف المنطق ، ولا يغرى المتكلم بها إلا الإقناع والجدل .

لكن الغريب ألا يؤمن أكثر هؤلاء بأن للشاعر أيضا الحق في البحث عن احتياجاته في لغة الشعر ، فيعتقد بكل لفظ يقوله ، وبكل معنى يتجاوز به حدود الواقع ، وبكل علاقة جديدة يقيمها بين الأشياء ، تملئها مخيلة تطفن إلى ما لا يظن إليه غيرها ، وبيعض الانزياح الموسيقى الذى يكسر به الشاعر رتابة النغم ، ويطوى في زحافه قيما جمالية لا تدرك أبعادها إلا بأعمال الذهن ، والنظر إلى اللغة في الشعر باعتبارها قيمة في حد ذاتها .

الفصل الثالث

الْمَنْهَجُ

اتجاهاته وسماته العامة

الفصل الثالث

المنهج اتجاهاته وسماته العامة

بعد أن عرضنا لبيئات البيانين فيما مضى ، تقتضى منهجية البحث استقراء اتجاهات المنهج النقدي عند البيانين فى الكشف عن المآخذ على النص الشعرى ، وعن السمات العامة لذلك المنهج ، وأبرز ما ألف من ممنفات وبخاصة فيما اختص بالمآخذ .

والمتأمل فى منهج القوم يجد أنه يتخذ اتجاهين متباينين فى النظر إلى المآخذ ، ومن ثم فى الحكم عليها .
(١) اتجاه يتأسس على الاعتداد باللغة المشهورة من كلام العرب ، وبالشعر القديم الذى تشكلت فى ظلاله السليقة العربية ، وذوق الأمة ، وهو مذهب جمهور البيانين ، وكل ماخرج عن هذا الإطار فهو مأخذ يحتاج إلى التقويم ، يستوى فى ذلك جميع الشعراء لافرق بين جاهلى أو إسلامى .
وبناء على هذا التصور قالوا : إن الخطأ يقع فى كلام جميع الشعراء ؛ لأنهم بشر ، والبشر من صفتهم النقص فى كل شىء .

وإذا كان جمهور البيانين قد أدركوا أن اللغة الشعر خصويتها فى الرؤية والتشكيل ، وأنها تجيز مالايجاز ، فقد ظلت ضرائر الشعر عندهم مرتبطة بشىء من الضعف الذى إن سوغ قبولها ، فإنه لايسوغ استجاداتها ؛ لأنها تشين الشعر وتذهب برونقه .
(٣)

(١) الوساطة ص ٤ ، العمدة ٢٤٥/٢ .
(٢) المصاحبى ص ٤٦٨ .
(٣) المصاحبى ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ص ٢٢٠، ٢١ ، المناعتين ص ١٥٠ .

وقد خطئ أصحاب هذا الاتجاه الشعراء ، ووصفوا لغتهم ومعانيهم وإيقاعاتهم بالافراط والتفريط ، لأنهم لم يكونوا يعتقدون إلا بما اطرده وانقاس من كلام العرب ، فما خالفه فهو مردود لاخير فيه . ولم يكونوا يعولون فى الاستجادة الا على ماوافق عمود الشعر وتقاليد القصيدة العربية ، ومن هؤلاء عبد الله بن أبى اسحاق الحضرمى ، والأصمعى ، وابن قتيبة ، والمبرد ، والآمدى ، والحاتمى ، والصاحب ابن عباد ، وأبو هلال ، وابن فارس ، وابن وكيع التنيسى وغيرهم .

وظلت مضامين النص الشعرى مرهونة فى قبولها بالحفاظ على قيم الدين وأعراف المجتمع ، فالمعانى التى تتعارض مع المعتقد الدينى مرفوضة ، لأن الشعر له غاية نبيلة يجب ايثارها ، والاعتداد بها فى الحكم .^(١)

كما ارتبطت صور الشعر وأوصافه للكائنات بحدود الواقع فالشاعر يجب ألايخالف فى وصفه صورة الشئ الموجودة فى الواقع ، وهذا نتيجة من نتائج ايثار الغاية النفعية للشعر على ماسواها .

(٢) اتجاه يعتد بمقاله الشعراء ، فيبحث لهم فى سعة العربية عن وجه يحمل عليه كلامهم ، فلايخطؤهم ، لأن الثقة بهم ثقة بالعربية .

فاذا جاء فى لغتهم مالايطرد به القياس ، قبله ، لأن لغة الشعر قد تجد فيما يبدو ضعيفا قيمة لاتتحقق فيما سواه فاتسعوا فى القياس ، وجعلوا كل ماقيس على كلام العرب

(١) لاتتسع انظر الاتجاه الأخلاقى فى النقد العربى .
الدكتور محمد بن مريسي الحارثى .

من كلام العرب ، ونظروا الى كثير من معانى الشعر نظرا عميقا ، فجعلوه من خصائص الرؤية الشعرية التى تتفرد به عما سواها ، فكانت الفرائر الشعرية عندهم دليلا على فطنة الشاعر واقدامه على اللغة بوعى ، كما كانت معانى الشعر وموره تجنح الى تخطى حدود الواقع الى أفق أرحب تمليه خصوصية النظر الى الاشياء ، ولم يفرض هؤلاء القيمة الخلقية فى النص الشعرى معيارا للجودة فالغاية الابداع وان تعارض مع قيم الدين الخلقية .^(١)
^(٢)

ومن أبرز هؤلاء أبو عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد وسيبويه ، والأخفش ، وابن جنى ، والقزاز القيروانى وسواهم . وقد كان لكل اتجاه من هذين الاتجاهين فكر منظم يتأسس عليه الحكم النقدى ويقوم ، وأصحاب الاتجاه الأول هم الأكثر بروزا فى حركة النقد ، لكن هذا لايعنى أنهم يخرجون ماعابوه من دائرة العربية ، فهم ان عدوه من باب الخطأ ، فلأنه يخرج على المشهور من كلام العرب ولكنه يظل مرتبطا بأصول اللغة وان كان من قبيل النادر والشاذ .

والملاحظ أنه لايمكن الفصل بين هذين الاتجاهين فملا تماما ففى كثير من الأحيان يقف البيانى الذى لايقبل الا ما اشتهر واطرد وبنيت عليه القاعدة أمام بعض النماذج المعيبة قائلا ولعل لها فى العربية بابا يتسع لها ، فيؤمن بإمكانية صحتها ، وان لم تتفق مع منهجه الذى ارتضاه .

(١) الكتاب ٢٦/١ ، الخصائص ٣٩٢/٢ ، ٢٧٣/٣ .
(٢) انظر : نقد الشعر ص ١٩ ، أخبار أبى تمام ص ٧٢ ، الوساطة ص ٦٤ .
(٣) الشعر والشعراء ٨١٨/٢ .

ولم يتفق أصحاب هذين الاتجاهين على ذم بيت واحد ،
فلكل رؤيته وغايته ، فرفضه فريق منهم ، وقبله فريق آخر .
ولقد وعد كثير من هؤلاء البيانيين - ومنهم من يتشدد
فى النظر إلى المآخذ كالمرزبانى - بتأليف كتب يخرج فيها
كلام الشعراء على جهات من اللغة يمح حمله عليها ، ولكننا^(١)
لم نجد شيئا ، فهناك شعور أن هذه المآخذ عربية فصيحة
لكنها قليلة لا يمح الاعتداد بها ، وانتحال الأعذار لها .

(١) الموشح ص ٢ .

سمات عامة

الذى لاختلاف فيه أن لكل إنسان تصورا خاصا، وموقفا مما حوله ، تمليه عليه ثقافته ، وخبراته ، وتكوينه الخاص ، وما إلى ذلك من المؤثرات التى تسهم فى بناء تصوّره، ومواقفه، وفكره .

وما يصدق على الفرد يصدق - إلى حدّ ما - على الجماعة ، فكل بيئة من البيئات النقدية السابقة كان لها قدر من الخصوصية فى التفكير النقدى، ومبنى تلك الخصوصية على الثقافة ، وطريقة التفكير ، وفهم حقائق الأشياء .

إلا أننا لانفى وجود سمات عامة لاتكاد تستقل بها بيئة دون أخرى فى التفكير النقدى ، واستقلال كل بيئة بموقفها الخاص لايعنى انقطاعها عما سواها من البيئات ، فكل تلك البيئات تستمد رؤيتها من معين واحد ، إلا أن كل بيئة تأخذ من ذلك المعين بطريقتها الخاصة وفق منهج خاص تمليه طبيعة التفكير .

وإذا كنا قد وقفنا على خصائص كل بيئة فيما سبق ، فإن منهجية البحث توجب النظر فى نقاط الالتقاء ، والسمات العامة التى تكاد تكون قاسما مشتركا بين تلك البيئات فى منهجها النقدى .

وأبرز تلك السمات مايلي :

(١) البون الشاسع بين النظرية والتطبيق .

فالمصدق فى استجلاء الموقف النقدى عند جميع البيانيين بلااستثناء ، يجد أن النظرية النقدية فى كثير من الأحيان

تبدو فى غاية الاتساع والعمق ، مما يهيب لها قبول كثير من نماذج الشعر الرائعة ، إلا أن تلك السعة سرعان ما تتلاشى عندما يبدأ البيانى التطبيقى على معياره الذى أسسه .

ولو كان العكس هو الذى يحدث ، بمعنى أن النموذج هو الذى يتعالى على القاعدة لقلنا : إن تلك طبيعة الفن الذى لا يمكن استيعابه فى قوالب جاهزة ، فهو يتشكل فى كل ولادة بشكلًا جديدًا .

نعم لقد كانت النماذج تخرج على المعايير ، وبسبب من هذا كانت تعاب وهذا موقف آخر . إلا أن ما أشرنا إليه راسخ فى مسيرة النقد . ولعل ذلك يعود إلى غلبة الجانب التعليمى على الفكر النقدى ، وبخاصة عند البلاغيين ، فقد كان البلاغى مشغولاً بإيجاد صيغة تعليمية يمكن قبولها لدى المتلقى ، وسرعان ما ينسى ما قرره فى نظريته الواسعة ، ليبدأ بهدمه فى الجانب التطبيقى ، فمثلاً الباقلانى يقول : "والكلام الغريب واللفظة الشديدة المباشرة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت (١) موقع الحاجة فى وصف ما يلائمها .

إلا أننا نجد أن هذا الغريب ، واللفظ المباين لنسج الكلام لم يحمد فى شعر امرئ القيس فقد كان من أبرز عيوب قصيدته عند الباقلانى .

وابن طباطبغا العلوى يقول : "فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول ، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أشرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم

أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته .

وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم فلا يمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ولا يفهم مثلها الا سماعاً ، فاذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ماتسمعه من ذلك عند فهمك" .^(١)

ومع هذا يأخذ على النابغة الذبياني ، وزهير ، وخفاف ابن ندبة ، وبشر بن أبى خازم ، وأوس بن حجر ، ولبيد ، والنابغة الجعدى ، وساعدة بن جؤبة . وجميعهم ممن يحتج بشعره ، يأخذ عليهم البعد فى التشبيه .^(٢)

والقاضى الجرجاني يقول : "وليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدث الا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن الا كغيرها من الشعر ، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة" .^(٣)

وفوق هذا يظل كثير من أبيات المعانى عند المتنبي من جملة المعيب المسترذل .^(٤)

ويؤمن البيانيون أن للشعر لغته الخاصة التى يتميز بها عن سائر فنون القول ، ومع هذا لانجد الا اشارات قليلة للكشف عن جماليات ماسموه ضرائر الشعر ، فكثير منهم عدها مما يذهب بروثق الكلام وبهائه ، أو من قبيل الخطأ الذى لا يمح السكوت عليه .^(٥)
^(٦)

-
- (١) عيار الشعر ص ١٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤٧-١٥١ .
(٣) الوساطة ص ٤١٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨٢ .
(٥) المناعتين ص ١١٤ ، العمدة ٢/٢٦٩ .
(٦) المصاحب ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ، ابن فارس ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ص ٢٢، ٢١ .

(٢) احتذاء التقاليد .

لقد كان الحفاظ على تقاليد القصيدة العربية في العصر الجاهلي سمة غالبية على رؤية البيانيين النقدية ، ولذا طوّل الشاعر العربي أن يتمثل تلك التقاليد ، وأن يكون تجديده في إطار من الحفاظ عليها وتقديرها .

وتأسس على هذا الفهم نداء ابن قتيبة الى الشعراء بالامتثال لبنية القصيدة المادحة ، وقام عمود الشعر العربي الذي كان جوهره احتذاء القديم ، وعدم الخروج على ماسنه من أعراف .

ولما جاء الشاعر المحدث في العصر العباسي - بما فرضه عليه الذوق الجديد من تصور مغاير لتصورات أسلافه - برؤية جديدة للأشياء ، في بناء الكلمات ، وبنية القصيدة ، وعلاقتها بالواقع الخارجى اصطدم بمعايير البيانيين التي نشأت عن استقرار تجربة مغايرة للتجربة الجديدة ، فما كان منهم الا أن عابوا كثيراً من ذلك الشعر بحجة الخروج على عمود الشعر .

فالبكاء على الطلل هو النموذج الذي لاقى القصيد المادحة الابه ، ولذا فالخمرة عند أبى نواس ، خروج على النموذج ، ويكاد يتفق الباحثون على أن ذلك الخروج بأنه دعوة شعبية قادها أبو نواس .

وطريق الشعر عند الأصمعي "هى طريق الفحول مثل امرئ القيس ، وزهير ، والنابغة ، من صفات الديار والرحل ، والهجاء ، والمديح ، والتشبيب بالنساء ، وصفة الحمر

(١)
والخيل ، والافتخار" .

فالغرض الشعري قيمة ثابتة لا يمكن تغييرها . ومعانى القصيدة وصورها ، هى تلك المعانى والصور التى يفضلها البيانى فى الشعر الجاهلى ، التى بدت له محكومة بالمدق والاقتصاد ، ومقاربة الواقع .

وبناء على هذا التصور الذى يجعل من القديم قيمة حضورية فى النص الشعري الجيد برزت فكرة الموازنة عند البيانين بين الجيد والمعيب ، فإذا ورد على البيانى بيت لا يرتضيه - لأمر ما - نقده موازنا بينه وبين بيت آخر يتأسس على رؤية خاصة . وإن اتفق معه فى الغرض . وغالبا مايصدر البيانى الشعر الذى يرتضيه بقوله : والجيد قول فلان .

فأحمد بن عبّيد الله - مثلا - يذكر على أبى تمام قوله :
رقيق حواشى الحلم لو أنّ حلمه
بكفّيك مامارىت فى أنّه برّد^(٣)

ويصف هذا البيت بأنه الذى أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت ، والسبب فى ذلك أن المعنى لم يجر على طريقة العرب فى وصف الحلم ؛ "لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالركة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة" .^(٤)

ويؤكد ابن عمّار أصالة حكمه النقدي بالموازنة بين هذا البيت الردى المضحك ، وبين تراث العرب فى وصف الحلم كقول النابغة :

(١) الموشح ص ٩٠ .
(٢) الموازنة ص ١٢٨ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٥٧ ، العقد الفريد ٣٥٩/٥ ، ٣٦٠ ، الموشح ص ٩٤ ، إعجاز القرآن ص ١٧٩ ، ٢٣٠ وغيرها .
(٣) الديوان ٨٨/٢ .
(٤) الموازنة ص ١٢٨ .

واعظمَ احلاما واكثرَ سيِّداً وافضلَ مشفوعا اليه وشافِعاً (١)

وقول الاخطل :

شُمُّ العداوةِ حتَّى يُستَقَادَ لَهُمُ
واعظمُ الناسِ احلاماً إذا قَدَرُوا (٢)

وقول ابي ذؤيب :

وصَبَّرَ على حَدَثِ النَّائِبَاتِ وحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِيٌّ (٣)

وهكذا .

فابن عمار يستكثر على ابي تمام أن يصف الحِلْمَ بالرقعة؛ لأن القدماء لم يصفوه بها ، وابن عمار ومن تبعه في نقده للبيت لاكتسب عندهم اللفظة دلالة جديدة من خلال علاقتها السياقية ، فهي حبيسة المعنى المعجمي . فالحلم عندهم لا يخرج عن الاناة والتعقل ، وفات هؤلاء أن من مظاهر الحِلْمِ العفو من جهة ، وقمع الحِدَّة من جهة أخرى . (٤)

ولا يقف بعضهم عند الموازنة بين رؤيتين شعريتين متمايزتين ، فيوازن بين لغة الشعر ولغة النثر ، وكأنهما شيء واحد . فأبو النجم أخطأ في وصف الجمل عندما قال :

أَخْنَسَ فِي مِثْلِ الْكَظَامِ مَخْطَمُهُ (٥)

؛ لأن المشافر إنما توصف بالسبوطه ، كقول أعرابي يصف

إبلا : "... عظام الحناجر ، سباط المشافر ، أجوافها رِغَاب ، وأعطانها رِحاب" (٦)

-
- (١) الديوان ص ١٦٣ .
(٢) شعر الاخطل ، صنعة السَّكْرِي ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الافاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٣٩٩ / ١٩٧٩ م ، ٢٠١ / ١ .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١٠٣ / ١ وفيه : على نائبات الأمور .
(٤) رسالة في الحلم عند العرب ، شارل بلا ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ط ١ ، ١٩٧٣ م ، ص ١٦ .
(٥) الشعر والشعراء ٦٠٨ / ٢ ، العقد الفريد ٣٧٠ / ٥ ، الصناعتين ص ٩٧ وفيه : المخطمة .
(٦) السبوطه : الطول .
(٧) الصناعتين ص ٩٧ ، ورغاب : واسعة ، أعطانها : مباركها رحاب : واسعة .

فلا فرق عند أبى هلال بين الشعر المبنى على الفطنة
بغوامض الأشياء، وبين النثر المؤسس على الإيضاح والإبانة ،
ولا غفافة أن يصبح أبو النجم مخطئا ؛ لأن العرب تصف فى نثرها
المشافر بالسبوبة .

(٣) مبدأ العزلة .

ومبدأ العزلة هذا من أخطر المبادئ التى اتكأ عليها
البيانىون فى تقديم الشعر ، وهو : النظر إلى النص بمعزل
عن سياقه الذى نبت فيه ، وملابساته التى من شأنها أن تعين
على فهمه .

فالكلمة تنتزع من مكانها ، وتوصف بأنها غريبة وحشية
أو بأنها مبتذلة ، أو ساقطة عامية ، أو متنافرة ، من غير
أن يولى البيانى السياق القيمة التى يستحقها ، مع أن
البيانىين أدركوا أن للسياق مكانة مهمة فى الوقوف على
المعنى .

يقول النمرى عن قول الشاعر :

أَلَا قَالَتِ الْعَمَمَاءُ يَوْمَ لَقِيَتْهَا

كَبُرَتْ ، وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعًا (١)

"وجائز أن تكون المرأة قالت له : كبرت ولم تجزع أيها

الرجل من الشيب ، أى ما يسره عليك . والبيتان اللذان

(٢)

يليانه يقويان هذا " .

(١) البيت بلانسبة فى الاختيارين للاخفش ، تحقيق الدكتور
فخر الدين قباوة ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط ٢ ،
١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م ، ص ٥٣٦ ، وفى معانى أبيات الحماسة
ص ٧٥ .

(٢) معانى أبيات الحماسة للنمرى ، تحقيق الدكتور عبد
الله عسيلان ، القاهرة ، الخانجى ، ط ١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م
ص ٧٥ ، وانظر : الوساطة ص ٤١٧ ، الاقتضاب ٥/٣ .

فالنمري أدرك قيمة السياق في تحديد المعنى .
وكما لم يستثمر البيانون القيمة المعرفية للسياق
اللفوي ، لم يولوا السياق الفكري والتاريخي - في بعض
المواقف - أى عناية مع مالهما من أهمية في كشف المعنى فقد
غيب على الفرزدق قوله :

أَيَا ابْنَةَ عَبْدِ اللَّهِ وَابْنَةَ مَالِكٍ
وَيَابْنَتَ ذِي الْبُرْدَيْنِ وَالْفَرَسِ الْوَرْدِ^(١)

لإهمال السياق الفكري للبيت ، لكن ابن عبد ربه يوضح
ذلك بقوله : "فقال من جهل المعنى ولم يعرف الخبر : مافى
هذا من المدح : أن يمدح رجل بلباس بُردَيْن ، وركوب فرس وَرْد
وإنما معناه ما قال أبو عبيدة : إن وفود العرب اجتمعت عند
النعمان ، فأخرج إليهم بُردى محرَّق ، وقال لهم : ليقيم أعز
العرب قبيلة فليلبسها فقام عامر بن أحيمر بن بهدلة ،
فأتزر بأحدهما وتردّى بالآخر ، فقال له النعمان : بم أنت
أعز العرب قبيلة . قال : العز والعدد من العرب فى معد ،
ثم فى نزار ، ثم فى مُضَر ، ثم فى خندف ، ثم فى تميم ، ثم
فى سعد ، ثم فى كعب ، ثم فى عوف ، ثم فى بهدلة فمن أنكر
هذا من العرب فلينافرنى . فسكت الناس ، فقال النعمان :
هذه عشيرتك فكيف أنت كما تزعم فى نفسك وأهل بيتك ؟ فقال :
أنا أبو عشرة ، وعم عشرة ، وخال عشرة ، وأما أنا فى نفسى
فهذا شاهدى ، ثم وضع قدمه على الأرض ، وقال : من أزالها
فله مائة من الإبل فلم يتعاط ذلك أحد ، فذهب بالبردين ،
فسمى ذا البردين ، وفيه يقول الفرزدق :

فَمَاتَ فِي سَعْدٍ وَلَا آلَ مَالِكٍ
غُلَامٌ ، إِذَا مَاسِيلَ لَمْ يَتَبَهَدِلْ

(١) البيت فى العقد الفريد ٣٣٠/٥ ولم يرد فى الديوان .

لَهُمْ وَهَبَ النُّعْمَانُ بُرْدَى مَحْرَقٍ
بِمَجْدٍ مَعْدٍّ وَالْعَدِيدِ الْمَحْمُولِ (١)

(٤) الاهتمام بالمخاطب .

الاهتمام بالمخاطب فى التراث النقدى والبلاغى أمر ملحوظ لا يمكن إغفاله ، والمخاطب ركن من أركان عملية الاتصال اللغوى (الشاعر - النص - المخاطب) يجب الاعتداد به فى البحث عن القيمة فى النص . فالنص إنما يتحقق وجوده الفنى على يد المخاطب الذى إما أن يُميت النص ، وإما أن يحييه ، ويكسبه أبعاداً جديدة ربما لم تخطر لمبدعه وقت إبداعه .

إلا أن الملاحظ أن الاهتمام بالمخاطب فى النقد العربى بلغ حداً أصبح معه المخاطب هو كل شيء ، وصار الاهتمام به غاية ما يطمح إليه البيانىون وعيب الشعر ؛ لأنه لم يراع الحالة النفسية والذهنية للمخاطب ، وكانت فكرة البيان وبخاصة فى البلاغة العربية تتكىء كثيراً على المخاطب .

فالمطالع تكون سيئة إذا لم تُراع حال المخاطب ، وبخاصة فى قصائد المديح ، وشعر الوصف لا يصح إذا جاء مخالفاً لما عرفه المخاطب واعتقده فاعتاد عليه ، والصور والثراكيب التى تحتاج إلى قدر من الجهد والتأمل لا مكان لها - عند كثير من البيانىين ؛ لأن الكلام غايته البيان والإيضاح .

(١) العقد الفريد ، ابن عبد ربّه الأندلسى ، شرحه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ٣٣٠/٥ .

والبيتان فى ديوان الفرزدق ص ٥١٠ وفيه برد محرق . ولمثل هذا النموذج ينظر : أخبار أبى تمام ص ٣٠-٣٢ ، الرسالة الحاتمية ص ٢٦٤ ، رسائل ابن المعتز ص ٢٠ ، شرح مشكلات ديوان أبى تمام للمرزوقى ص ١٥ .

وأغفل بعض البيانين-إلى حد ما-موقف منتج النص ،
وماتتطلبه التجربة الشعورية لديه من قيم تعبيرية لاتصح إلا
بها ، فغابت ذاتية المبدع ، ولم تُولَ أى تقدير فى كثير من
(١)
الاحكام النقدية .

وقد رجع بعض الباحثين هذا إلى منهج الحضارة الإسلامية
فى النظر إلى الكون والإنسان فهو نظر لا يبحث فيما وراء
الطبيعة ، فالإيمان بالله تعالى يتم من خلال إدراك جزئيات
الوجود والعالم الخارجى ، فالعالم المحكم دليل على صانعه .
(٢)
وهذا الذى ذهب إليه الدكتور جابر وهم يدحضه تحريض
القرآن الكريم على النظر فيما وراء الطبيعة ، وفق منهج
الوحى القويم . ولكن السبب فيما أظن هو الوضوح والإبانة
غاية البيان العربى التى تقصر دونها كل غاية .

(٥) الغمل بين الشكل والمضمون .

فالمتمثل فى مسيرة النقد العربى يجد خلافا حادا حول
أفضلية "اللفظ والمعنى" ، هناك من رأى أن جمال الادب فى
شكله وبنيته اللغوية بغض النظر عما تنطوى عليه تلك البيئة
من مضامين وأفكار ؛ لأن قيمة الادب عند هؤلاء فى طريقة
تعبيره عن الافكار ، لافى الافكار ذاتها . فالتفاضل إنما يقع

(١) وليس معنى هذا أن البيانين لم يبحثوا عن دوافع
المبدع فى اللغة ، فلعبد القاهر وسعد الدين
التفتازانى على وجه الخصوص كلام كثير ألحوا فيه إلى
أن بعض الخصائص الأسلوبية كالتوكيد ، والحذف ،
والإطباب كثيرا ما يكون المراعى فيها حال المتكلم .
وهذا لا يدحض ذاك ، فالحديث هنا عن فكرة المتأخذ ،
والمتمثل يجد أن الاهتمام بالمخاطب كان سببا فى رفض
كثير من الشعر الجميل .

(٢) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د. جابر
عصفور ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠م ، ص ٥٠، ٤٩ .

فى فنية العرض ، وطريقة التناول ، ولذا كانت المعانى عند هؤلاء ملقاة على الطريق ومعرضة لكل هاجس .

وهناك من رأى أن مضامين الادب هى مدار الفضيلة ، ومحور الجودة ، فكلما كانت معانيه صحيحة ، لا تتنافى وقيم الدين ، وشيم النفس العربية ، كانت أدل على الإبداع والتفرد ، وغدت الالفاظ خادمة للمعانى ، فهى بمثابة المعارض التى تعرض فيها الاشياء الثمينة .

وفئة أخيرة نظرت إلى الادب نظرة تكاملية ، يتعاقد فيها الشكل والمضمون ليُكونا رؤية واحدة ، فكانا عند هذه الفئة بمثابة وجهى العملة لاقيمة لأحدهما بعيدا عن الآخر . على أنه ليس معنى هذا أن "الشكليين" لا يؤثرون المضامين ، وأن "أصحاب المعانى" لا يؤمنون بقيمة الشكل ، فهذا أمر لا يصح الاعتداد به ، وإنما المراد أن كل فئة تنظر إلى القيمة الجمالية فى النص من جهة ، فتؤثرها على الجهة الأخرى ، وإن كانت لاتلغىها ، فلا يمكن أن يكون للادب شكل بلا مضمون ، أو مضمون بلا شكل .

فالفصل هنا يعنى إيثار جانب على آخر فى البحث عن القيمة فى النص الشعرى ، وقد أشار هذا الفصل كثيرا من المشكلات التى لم يزل يعانى منها النقد العربى فى عصرنا هذا .

فاللغة لاتمنع المعنى فى بعض المواطن ، بمعنى أن المعنى فكرة مجردة مُتموّرة فى ذهن البىانى سلفا ، لاقيمة للغة إلا فى تحسين صورة تلك الفكرة المتصورة وزركشتها . ونشأ عن هذا التصور القول بالمحسنات ، فاعتبرت اللغة زينة ، ووضعت للمعانى حدود تقف عندها ، من لم يفربها كان مفرّطا ، ومن تجاوزها كان مفرّطا .

وعرف البلاغيون علم البيان بأنه : "علم يعرف به إيراد
 (١)
 المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه" .
 ولا يمكن أن يكون المعنى واحدا ، وطرق التعبير عنه
 مختلفة ، إلا إذا كان المعنى قد حُدّد سلفا خارج اللغة .
 ووصفت كثير من المعانى بالسرقة ، وتراكيبها مختلفة ،
 ومرد ذلك إلى هذا التّمور الذى لاكتسب المعانى فى ظله قيما
 جديدة فى سياقاتها المختلفة .

والمتمثل يجد أن بريق هذه المشكلات قد خبا عند عبد
 القاهر الجرجانى فى القرن الخامس عندما ربط الشكل
 بالمضمون ، فاختلفت - إلى حد ما - فكرة التحسين ، والقول
 بالسرقات ، لاعتداده باللغة ، فهى التى تمنع المعانى ،
 وتمنحها قدرا من الحرية والاستقلال .

(٦) الحرص على الحقيقة

كان الاتجاه العام فى التراث البيانى يميل ميلا واضحا
 إلى الحرص على الحقيقة ، ولذا لاغرابة أن نجد البيانين
 بمختلف بيئاتهم ومنازعههم يحرصون على توخى الشاعر للمصدق ،
 والإصابة فيما يقول .
 وإيماننا بهذا المبدأ كانت الدعوة إلى الوضوح والإبانة
 والاعتدال فى النظر إلى الأشياء سمة بارزة فى التراث
 البيانى .

فالشاعر يجب أن يكون صادقا ، معتدلا فى رؤيته ، حريما

(١) الإيضاح فى علوم البلاغة ، الخطيب القزوينى ، شرح
 د. محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت ، دار الكتاب
 اللبنانى ، طه ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ، ٣٢٦/٢ .

على الدقة فى نقل صور الأشياء على ما هى عليه فى عالم الواقع من غير تبديل أو تغيير ، ومتى خالف هذا المبدأ وصف شعره بالإحالة والفساد ، ومجانبة الحقيقة .

ويمكن أن تؤول كثير من المفاهيم النقدية أمثال الصدق والإصابة ، والاعتماد ، والاعتدال ، والوضوح ، والطبع ، إلى إثبات الحقيقة .

ولعل الموقف الفكرى لبيئات البيانيين كان يستند على هذا المبدأ ، فاللغويون إنما يؤثرون من اللغة صحتها ، ومطابقتها للحقائق اللغوية ، والكتاب يقدمون ما كان سهلاً واضحاً مميباً لموقفهم الاجتماعى من اللغة ، والمتكلمون غايتهم الإقناع ، وعماد الإقناع الحقيقة العارية ، والفلاسفة لا يطلبون من الشعر أكثر من أن يكون موافقاً لحقائق الواقع ، وأقيسة المنطق .

ومع هذا لاشك أن الباحث يجد نظرات عميقة للشعر عند هذه البيئات ، إلا أن تلك النظرات تغيب تحت وطأة الإجماع على الحرص على الحقيقة التى ارتضوها عياراً فنياً له مايسوغه .

وبسبب من ذلك الحرص أخذ الشعر مأخذاً إشارياً محضاً ، ولم يستقل - فى الأغلب الأعم فى الجانب التطبيقي - بخاصية فنية تميزه عما سواه .

وكان الأولى ألا يكون كذلك ، فهذا معناه أن نغفل الفارق الجوهرى بين الشعر ، والكلام ، بين لغة العواطف والانفعالات التى تخاطب المشاعر، ولغة الحقائق والعلوم التى تخاطب العقل .

ولغة الشعر لاتعنى بالحقائق ، ولاتوصف بالمباشرة ،
ولاتخضع لقواعد المنطق ومقتضياته ؛ لانها لغة ديناميكية
مفتها الجوهرية التجدد ، فهي أشبه ماتكون بخدروف الوليد
لاوجود لها إلا مع الحركة المنضبطة .

والنظر إليها من جهة الحرص على الدقة ، والإصابة ،
والقرب ، والاعتدال الذى يجور على خصوصيتها لايمكن أن ينتهى
بنا إلى نتيجة سليمة ؛ لانه مبنى على عدم معرفة بطبيعة هذه
اللغة .

والحرص على الحقيقة العلمية معناه البحث الدائم عنها
فى نصوص الشعر ، واعتبارها قيمة راسخة لاتقبل التغير ،
والحقائق بتغير بتغير الاشخاص والاجيال وفنون القول فما كان
عندى حقيقة ، قد يبدو لغيرى ضربا من الوهم ، وماهو حقيقى
فى العلم خيالى فى الشعر .

المصنفات .

أما بالنسبة للمصنفات التي عرضت للمآخذ ، فقد أخذ منهج التأليف فيها مسالك متعددة ، فرضتها طبيعة التفكير ، وشكلتها حركة الفكرة وتطورها ، ويمكن تصنيف ذلك المنهج الى اتجاهات ثلاثة :

(١) مصنفات وردت فيها المآخذ عرضا ، اما فى أثناء الترجمة لشاعر من الشعراء كما فى كتب طبقات الشعراء وتراجمهم ، ومن ذلك فحولة الشعراء للأصمعى ، الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني ، طبقات فحول الشعراء للجمحي ، الشعر والشعراء لابن قتيبة ، طبقات الشعراء لابن المعتز وغيرها .

واما فى سياق الحديث عن عالم نحو أو لغة ، أو ترجمة لأديب أو ناقد ، فيذكر المصنف بعض مآخذه على النص الشعرى ، باعتبارها ضربا من عطاءه الفكرى ، وجل كتب التراجم لا تخلو من شيء من هذا .

واما فى شروح الدواوين ، حيث يقف الشارح أمام النموذج المعيب ، ويذكر سبب عيبه ، ومن أكثر الشروح عناية بهذه القضية شرح العكبرى لديوان المتنبى .^(١)

ولم تخل كتب اللحن من الإشارة الى بعض النصوص التى لحن فيها أصحابها وخالفوا المشهور من قواعد اللغة ، وكتب اللحن كثيرة ومعروفة ولاداعى للاطالة فى سرد أسمائها وتعدادها .

(١) مع أن الشرح لا يدخل ضمن فترة البحث .

وأكثر المآخذ التى يوردها أصحابها عرضا نجدها فى المصنفات التى ألفت فى نظرية الشعر عند العرب وهى كثيرة ، منها البيان والتبيين ، والكامل ، وقواعد الشعر ، والبديع وعيار الشعر ، والعقد الفريد ، والصناعتين وغيرها .

(٢) مصنفات جمع فيها مؤلفوها بين المحاسن والأخطاء ، فكانت مختصة بالبحث فى نقد الشعر وبيان جيده من رديئه ، ولها مسلكان :

(أ) أن يقتصر المؤلف على الكشف عن محاسن وأخطاء الشاعر الواحد ، كما فعل ابن المعتز فى رسالته التى كتبها فى محاسن شعر أبى تمام ومساوئه ، أو كما صنع القاضى الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه .

(ب) أن يوازن المؤلف فى كتابه بين شاعرين فيذكر عيوب ومحاسن كل شاعر كما فعل الأمدى فى الموازنة بين أبى تمام والبحترى .

(٣) مصنفات اختصت بالمآخذ ، فلا يكاد يذكر فيها مؤلفوها إلا عيوب الشعر ، وهى ذات مسالك ثلاثة .

(أ) أن يختص الكتاب أو الرسالة بفكرة الخطأ ، بعيدا عن أخذ عليه ، كما فى ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس .

(ب) أن يختص الكتاب بمآخذ واحد وهو السرقة ، وقد شاع التأليف فى هذا المآخذ فى القرن الرابع الهجرى ، وللتأليف فيه طريقان :

١ - الاقتمار على ذكر سرقات شاعر بعينه مثل :

(أ) سرقات الكميت من القرآن وغيره لابن كناسة .

(ب) سرقات أبى تمام لأحمد بن أبى طاهر طيفور .

- (ج) سرقات البحترى من أبى تمام لطيفور .
(د) سرقات البحترى من أبى تمام لبشر بن يحيى النصيبى .
(هـ) سرقات أبى تمام لابن عمار القطربلى .
(و) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام
أرسطو للحاتمى .

٢ - سرقات الشعراء مثل :

- (أ) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه لابن السكيت .
(ب) سرقات الشعراء لابن أبى طاهر طيفور .
(ج) سرقات الشعراء لبشر بن يحيى النصيبى .
(د) السرقات الكبير للنصيبى .
(هـ) سرقات الشعراء لابن المعتز .
(٣) ممنفقات ضمت الى السرقة مآخذ أخرى فكانت مختمة بعيوب
الشعر ، وهذه الممنفقات ثلاثة مناحى :

١ - مؤلفات انفردت بذكر عيوب شعر شاعر واحد :

- (أ) رسالة فى الكشف عن عيوب المتنبى لأبى العباس النامى
المصمى .
(ب) سرقات أبى نواس لمهلل بن يموت بن المزرع .
(ج) الكشف عن مساوىء المتنبى للمصاحب بن عباد .
(د) الرسالة الموضحة للحاتمى .
(هـ) الممنف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره
لابن وكيع التنيسى .

- ٢ - الموازنة بين شاعرين أحدهما محسن والآخر مسيء ،
كما فعل يحيى بن على المنجم فى رسالته التى فاضل فيها بين
العباس بن الأحنف والعتابى ، والشمشاطى فى تفضيل أبى نواس
على أبى تمام .

٣ - مصنفات جمعت كثيرا من المآخذ على النص الشعري من الجاهلية حتى العقد التاسع من القرن الرابع الهجري ، وهو مؤلف واحد يعد أعظم مآلف في هذا الباب وهو الموشح في "مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر" للمرزبانى .

مصنفات خاصة بالمآخذ :

سبق أن عرض البحث لبعض المؤلفات التى تناولت فكرة المآخذ على النص الشعري ، وبين اتجاهاتها فى النظر إلى الفكرة ، والتعامل معها ، وهى اتجاهات متباينة ، تختلف باختلاف طبيعة المؤلفات وغايتها التى ترمى إليها . وهنا يقدم البحث وصفا للمصادر التى عنيت بفكرة المآخذ واقتصرت عليها ، ويمتد هذا الوصف بامتداد الفترة التى يعنى البحث بها وهى نهاية القرن الرابع الهجري ، ويضيف إلى ذلك مآلف فى مطلع القرن الخامس الهجري مما يُظن أنه كتب فى القرن الرابع ، وسيكون ترتيب المصادر ترتيبا تاريخيا .

(١) سرقات الكميت من القرآن وغيره

لمحمد بن عبد الله بن عبد الأعلى بن عبد الله أبو يحيى الكوفى الأسدى المعروف بابن كُناسة (ت ٢٠٧هـ) (مفقود).

(٢) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه

ليعقوب بن إسحاق السكيت أبو يوسف النحوى اللغوى

(ت ٢٤٤هـ) (مفقود) .

(١) الفهرست ص ١٠٥ ، إنباه الرواه على أبناء النحاه للقطي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ١٦١/٣ .

(٢) الفهرست ص ١٠٨ ، انباه الرواة ٦٢/٤ .

- (١)
(٣) إغارة كثير على الشعراء
- للزبير بن بكار (ت ٢٥٦هـ) (مفقود) .
(٢)
(٤) سرقات أبي تمام
- (٣)
(٥) سرقات البحتري من أبي تمام
(٤)
(٦) سرقات الشعراء
- لأحمد بن أبي طاهر "طيفور" (ت ٢٨٠هـ) .
- وسرقات أبي تمام والبحتري أورد الآمدي بعضا من نماذجها ، وهى نماذج لاتخرج عن المؤلف فى وصف المعنى بالسرقة ، لأقل تشابه يرد بين المعنيين فى اللفظ أو فى أصلية المعنى .
- أما سرقات بقية الشعراء فلم يملأ كئنا منها شيء .
(٥)
(٧) سرقات الشعراء
- لعبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) (مفقود) .
- (٨) أخطاء أبي تمام
- لأبى العباس أحمد بن عبيد الله بن عمار الشافى (ت ٣١٩هـ) .
- (٦)
ورد نماذج منه فى الموازنة للآمدي ، وذكر ابن النديم أن الآمدي ألف كتابا فى الرد عليه سماه "الرد على ابن عمار" (٧)
فيما خط فيه أبا تمام " .

-
- (١) الفهرست ص ١٦١ .
(٢) أورد الآمدي فى الموازنة نماذج منه ص ١٠٣-١٢٢ .
(٣) الفهرست ص ٢١٠ ، معجم الأدباء ، ياقوت الحموى ، بيروت دار الفكر ، ط ٣ ، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م ، ٩١/٣ ، وقد أورد الآمدي شيئا منها فى موازنته ص ٢٨٦-٣٣٩ .
(٤) الفهرست ص ٢٠٩ ، معجم الأدباء ٩٠/٣ .
(٥) الفهرست ص ١٦٩ .
(٦) انظر : الموازنة ص ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٣١ .
(٧) الفهرست ص ٢٢١ .

(٩) رسالة فى مساوىء أبى نواس وسرقاته

لابى العباس أحمد بن عبيد الله بن عمار الشقفى .

(١)

ذكرها بهذا الاسم الدكتور فؤاد سزكين ، وترد ضمن

(٢)

مؤلفات ابن عمار باسم كتاب أخبار أبى نواس . وهى مفقودة .

(١٠) سرقات أبى نواس

لمهل بن يموت بن المزرع .

تشتمل على بعض سرقات أبى نواس فى شتى أغراض الشعر ،

وذكر بعض ما يستهجن ويستثقل منها ، وما جاء فيها من اللحن ،

والخطأ والمحال ، والخروج عن حدود الدين .

نشرها وشرحها الدكتور محمد مصطفى هداره ، فى القاهرة

ومدرت عن دار الفكر العربى .

(٣)

(١١) سرقات البحترى من أبى تمام

لابى الفياء بشر بن يحيى النصيبى (لم تعلم سنة وفاته)

والغالب أنه من بيانى القرن الرابع الهجرى .

(٤)

(١٢) السرقات الكبير

لبشر بن يحيى النصيبى ، ذكر ابن النديم أنه لم يتمه

وهو مفقود .

(١٣) رسالة فى عيوب المتنبى

لابى العباس النامى المصمى (ت ٣٧١هـ)

(٥)

ورد منها بعض النماذج فى كتاب المنصف لابن وكيع ،

(١) تاريخ التراث العربى ، نقله إلى العربية د. عرفة

مصطفى ، الرياض ، الناشر جامعة الإمام محمد بن سعود ،

١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، المجلد الثانى ، ١١٣/٤ .

(٢) الفهرست ص ٢١٢ ، معجم الأدباء ٢٤٠/٣ .

(٣) ورد بعض نماذجه فى الموازنة ص ٢٨٦-٣١٢ ، وذكره ابن

النديم فى الفهرست ص ٢١٣ ، وياقوت فى معجمه ٧٥/٧ .

(٤) الفهرست ص ٢١٣ ، معجم الأدباء ٧٥/٧ .

(٥) انظر : المنصف ص ١٣٥ ، ١٩٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٩٨ .

ولاتكاد تخرج عن المآخذ المألوفة ، من سرقة ، وتكلف فى المحسنات ، ومعاظلة فى البناء وما إلى ذلك .
(١٤) الموشح "مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر"

لابى عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزبانى
(ت ٣٨٤هـ)

طبع للمرة الاولى بالمطبعة السلفية بالقاهرة ، سنة ١٣٤٣هـ/١٩٢٦م ، وقام على طباعته محب الدين الخطيب .
ونشر فى طبعة جديدة محققة عن دار البيان العربى بالقاهرة عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق على محمد البجاوى .
وسيعرض البحث لهذا الكتاب بشئ من التفصيل باعتباره أعظم كتاب وصل إلينا فى فكرة المآخذ على النص الشعرى .
(١٥) رسالة فى الكشف عن مساوىء شعر المتنبى

لابى القاسم إسماعيل بن عباد الماحب (ت ٣٨٥هـ) .
(١)
ذكر بروكلمان أنها نشرت بالقاهرة عام ١٣٤٢هـ .
(٢)
وطبعت مرة أخرى بمطبعة المعاهد بالقاهرة عام ١٣٤٩هـ .
ونشرها إبراهيم الدسوقي البساطى مع الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ، عن دار المعارف بالقاهرة ١٩٦١م ، وذكر أن الرسالة طبعت بدار الكتب المصرية سنة ١٣٤٩هـ ، وعُذبت بنشرها مكتبة القدسى بالقاهرة .

ثم طبعت فى بغداد بتحقيق محمد حسن آل ياسين سنة ١٩٦٥م ونشرتها مكتبة النهضة ببغداد .

(١) تاريخ الادب العربى ، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، بدون تاريخ ، ٢٧٠/٢ .
(٢) تاريخ الادب العربى ، بروكلمان ٨٤/٢ .

والرسالة تعرض لبعض المآخذ التى تنتظم النص الشعري كله من المفردة اختيارا وتأليفا ، إلى صحة المعنى ، وسهولة القوافى ، وبعد الاستعارات والتشبيهات عن الإفراط .
ولغة الرسالة لاتخلو من العنف والتحامل الذى يخرج بها عن نزاهة النقد ، ويبتعد بها عن إحقاق الحق ، فقد كان همُّ صاحب بن عباد الأول والاخير أن يثبت أنَّ فى البيت عيبا بئى وسيلة كانت .

(١٦) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو

لمحمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى (ت ٣٨٨هـ) .
طبعت لأول مرة فى بيروت سنة ١٨٦٨م ، نشرها انطون بولس ونشرت مع الوسيلة الادبية للمرفى بالقاهرة ١٢٩٢هـ ، ثم نشرت فى استانبول ضمن مجموعة التُّحفة البهية والطُرفة الشهية ١٣٠٢هـ ، ثم نشرها المستشرق رِشتر سنة ١٩٢٦م فى مجلة إسلاميكا ، ثم نشرها فؤاد أفرام البستاني فى مجلة المشرق ١٩٣١م .^(١)

ثم نشرها إبراهيم الدسوقي بذيّل الإبانة للعميدى عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦١م .
والرسالة على هيئة حوار بين الحاتمى والمتنبى حول عدد من أخطائه فى الالفاظ والمعانى . ويبدو فيها صوت أبى الطيب ضعيفا خافتا ، كصوت التلميذ فى قاعة الدرس ، إما الاستفسار فى هدوء ، وإما الصمت .

(١) تاريخ التراث العربى ٢/ ٨٦، ٨٥ .
وانظر : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، قاسم مؤمنى ص ٢١، ٢٠ .

(١٧) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي
وساقط شعره .

صدرت عن دار صادر ببيروت عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق
الدكتور محمد يوسف نجم .

ألفها الحاتمي بدافع من الوزير المهلبى ، وهى عبارة
عن مجموعة ملاحظات على شعر المتنبي طرحها الحاتمي فى عدد
من المجالس ثم قام بعد ذلك بتنقيحها ، وقوام تلك الملاحظات
التحامل ، إذ لا يلبث القارئ أن يدرك تحامل الحاتمي على
أبي الطيب ، ومآخذة على المتنبي هى مآخذة فى الرسالة
الحاتمية ، إلا أنه أضاف إلى السرقة هناك كثيرا من المآخذ
كقبح التشبيه والاستعارة ، وفحش المعانى ، وانعدام التناسب
بين الأبيات وما إلى ذلك .

وقد اتضحت فيها ثقافة الحاتمي العالية ، واتسمت
لغتها بالتماعى والعجب بالنفس .

(١٨) المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره
لأبى محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى (ت ٣٩٣هـ) .

نشرته دار قتيبة بدمشق عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م بتحقيق
الدكتور محمد رضوان الداية ، وذكر الدكتور محيى الدين
صباحى أن الدكتور محمد يوسف نجم قام بتحقيقه لكنه لم
(١)
ينشره .

(١٩) ذم الخطأ فى الشعر .

لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ) .

(١) دراسة لكتاب المنصف ، مجلة الفكر العربى ، تصدر عن
معهد الإنماء العربى ، بيروت عدد ١٤ ، السنة الثانية
١٩٨٠م ، ص ١٧٢-١٩٠ .

نشرت عن مكتبة الخانجي بالقاهرة بتحقيق الدكتور
رمضان عبد التّوّاب ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، وهى رسالة صغيرة لاتتجاوز
المفحات العشر ، تدور حول رفض فكرة الضرورة الشعرية
واعتيارها نوعا من الخطأ الذى لايجب التسامح فيه .

(١)

(٢٠) النّبيه المنبىء على ردائل المتنبىء

لابى محمد بن أحمد المغربى المّتيمّ الأفريقى (ت ٤٠٠هـ)

(مفقود) .

(٢)

(٢١) ماأخذ على المتنبى من اللّحن والغلط

لابى عبد الله محمد بن جعفر القزّاز القيروانى

(ت ٤١٢هـ) .

ولعل القزّاز قد جمع فى كتابه هذا بعض ماأخذ على
المتنبى فى ألفاظه ومعانيه من اللّحن والغلط ، أما أن تكون
مأخذه هو فأمّر قد يكون مستبعدا لما عرف به القزّاز من
احتجاج للشعراء ، فيما ظنّ أنه من قبيل اللّحن والغلط .
وهو مفقود .

(١) معجم الادباء ١٢٨/١٧ .

(٢) معجم الادباء ١٠٩/١٨ .

الموشح

يعد كتاب الموشح للمَرْزُبَانِي أعظم كتاب وصل إلينا ، فى
مآخذ البيانيين على النص الشعرى ، حيث ألم إماما يكاد
يكون شاملا بتراث السلف فى هذا الباب فجاء واقرأ فى مادته
العلمية ، دقيقا فى عرضها وتبويبها .

سبب التأليف :

ذكر المَرْزُبَانِي فى مقدمة الموشح أن سبب تأليفه لهذا
الكتاب هو الرغبة فى إطلاع الشعراء على عدد من المآخذ التى
وقع فيها القدماء ليجتنبوها .

قال : "سألت حرس الله النعمة عليك ، وأسبغ الموهبة
لديك ، أن أذكر لك طرفا مما أنكر على الشعراء فى أشعارهم
من العيوب التى سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها
ويعدلوا عنها ، فأجبتك إلى ما سألت وعملت فيه بما أحببت ،
وأودعت هذا الكتاب ماسهل وجوده ، وأمكن جمعه ، وقرب
متناوله من ذكر عيوب الشعراء التى نبّه عليها أهل العلم
وأوضحوا الغلط فيها ... " .

الخطة العامة للكتاب :

الخطة العامة للموشح تتأسس على ثلاثة محاور :
(١) عيوب الشعر بعامة فى الألفاظ والمعانى والصور
والموسيقا .

(٢) مآخذ العلماء على الشعراء الجاهليين والإسلاميين والمحدثين .

(٣) ماقيل فى الشعر الردى .
وقد بدأ المؤلف كتابه بذكر عيوب القافية من سناد، وإقواء، وإيطاء، وإكفاء، ثم عرض لمآخذ العلماء على شعراء الجاهلية، وهم اثنان وعشرون شاعرا : امرؤ القيس ، النابغة زهير ، الأعشى ، طرفة ، بشر بن أبى خازم ، حسان بن ثابت ، أوس بن حجر ، النابغة الجعدى ، الشماخ ، لبيد ، عدى بن زيد ، أبوداد الإيادى ، مهلهل ، عمرو بن الأهتم ، الزبرقان بن بدر ، المتلمس ، المسيب بن علس ، أمية بن أبى الصلت ، النمر بن تولب ، عمرو بن قميئة ، قيس بن الخطيم ، عمرو بن أحمَر .

وذيّل هذا القسم ببعض شعراء الجاهلية ، لكنه لم يقف عندهم طويلا كعمرو بن كلثوم ، وعروة بن الورد ، والحويدرة ، وحميد بن ثور ، وابن مقبل وغيرهم .

وقد تفاوتت المادة العلمية بتفاوت الشعراء ، ومآخذ العلماء عليهم فمنهم من طال الحديث عنه وكثرت المآخذ عليه كامرىء القيس ، ومنهم من لم يذكر عنه إلا خبر واحد لاعلاقة له بالنقد وهو المتلمس الضبعى .

وجاء عقب هؤلاء الشعراء بيان لبعض عيوب الشعر وهى

كالتالى :

- (١) عيوب الوزن : التخليع والزحاف .
- (٢) عيوب المعانى : فساد التقسيم ، وفساد المقابلات .
- (٣) عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ، التفصيل .
- (٤) عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا ، المقلوب والمبتور .

- (٥) التشبيهات البعيدة .
 - (٦) الغلو .
 - (٧) الابيات التى قصر فيها أصحابها .
 - (٨) الابيات المستكرهة الالفاظ القلقة القوافى .
 - (٩) الشعر البعيد الغلق .
 - (١٠) ضرورات الشعر .
- وجل ما قيل فى هذا القسم منقول من نقد الشعر لقدامة
ابن جعفر ، ومن عيار الشعر لابن طباطبا العلوى .
فعيوب الوزن والمعانى ، وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن ،
(١)
وعيوب ائتلاف المعنى والوزن معا من نقد الشعر .
والتشبيهات البعيدة ، والغلو ، والابيات التى قصر
فيها أصحابها ، والابيات المستكرهة ، والشعر البعيد الغلق
(٢)
من عيار الشعر .
(٣)
وضرورة الشعر ، رواية عن العروض .
أما الشعراء الاسلاميون فعددهم تسعة وثلاثون شاعرا وهم :
الفرزدق ، جرير ، الاخطل ، كثير ، الراعى النميرى ،
القطامى ، ذو الرمة ، عبد الله بن قيس الرقيات ، الاحوص ،
أبو دهبل الجمحى ، نميب ، عدى بن الرقاع ، أعشى همدان ،
الكميت ، جميل ، عمر بن أبى ربيعة ، قيس بن ذريح ، مجنون
بنى عامر ، الطرماح ، الحارث المخزومى ، عبد الله العبللى
عروة بن أذينة ، الاغلب العجلى ، أبو النجم ، العجاج ، رؤبة

(١) نقد الشعر ص ٢٢١، ٢١٨، ١٨٠ .
(٢) عيار الشعر ص ٢٠٠، ١٦٧، ١٥٨، ٧٦، ١٤٧ .
(٣) والعروضى هو أحمد بن محمد ، عالم بالعروض ، من
مؤلفاته كتاب فى العروض ، كان حيا سنة ٣٣٦هـ . معجم
الادباء ٢٣٣/٤ .

أبو نُخَيْلَة ، مالك بن أسماء ، القَحِيْفُ العامري ، الأقيشر
الأسدي ، أيمن بن خريم ، ابن هرمة ، عبد الرحمن القس ، نوح
ابن جرير ، أبو حَيَّة النُمَيْرِي ، ابن مَيَّادَة المُرِّي ، عبد الله
ابن مسلمة الهذلي ، الحسين بن مطير .

ثم أتبعهم ببعض عيوب الشعر ، في المعاني كمخالفة
العرف ، ونسبة الشيء إلى ما ليس منه ، وفساد التفسير ،
والتناقض ، وفي ائتلاف اللفظ والمعنى كالإخلال ، وفي ائتلاف
اللفظ والوزن كالحشو والتذنيب والتثليم .

وفي عيوب ائتلاف المعنى والقافية كاستدعاء القافية ،
أو أن تكون نظيرة لأخواتها في السجع ، وجميع هذه العيوب
منقولة من نقد الشعر لقدامة بن جعفر .^(١)

ثم تحدث عن عيوب المطالع متكئا على جهود سابقيه وعلى
رأسهم ابن طباطبا العلوي .^(٢)

أما الشعراء المحدثون فعددهم ثمانية وثلاثون شاعرا
وهم :

بشار ، مروان بن أبي حَقَمَة ، أبو العتاهية ، أبو نواس
مسلم بن الوليد ، العباس بن الأحنف ، العتابي ، أشجع
السلمي ، محمد بن مُنَادِر ، المؤمل المحاربي ، العُماني الراجز
بكر بن النطّاح ، الفضل الرقاشي ، محمد بن يسير الحميري ،
محمد بن وهيب الحميري ، دَعْبِل بن علي الخُزاعي ، إسحاق
الموصلی ، مروان بن أبي الجنوب ، أبو تمام ، البحتري ،
يزيد المهلبی ، أحمد بن المَعْدَل ، علي بن الجهم ، عبد
الصمد بن المَعْدَل ، علي بن محمد العلوي ، أبو سعد المخزومي

(١) نقد الشعر ص ٢١٥، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٣ .

(٢) عيار الشعر ص ٢٠٤-٢٠٨ .

أحمد بن أبى فنن ، محمود الوراق ، إسحاق بن خلف البصرى ،
أحمد بن المُدَبَّر ، ابن أبى عون ، أحمد بن على المادرائى ،
محمد بن مروان بن أبى الجنوب ، أحمد بن أبى طاهر ، عبید
الله بن عبد الله بن طاهر ، سليمان بن عبد الله بن طاهر ،
على بن العباس الرومى .

وحديثه عن هؤلاء الشعراء يتفاوت كما تفاوت عند من
سبقهم ، فأبو تمام تستغرق عيوبه صفحات كثيرة ، على حين
لأنجده يأخذ على إسحاق البصرى ، وأبى سعيد المخزومى ، وابن
أبى عون ، وابن أبى الجنوب إلا عيبا واحدا .

وكل ذلك مآله إلى شهرة الشاعر ، ونظر القوم فى شعره .
ثم يختم الكتاب بعدد من المقولات النقدية فى وصف
الشعر الردى ، وبعض تلك المقولات تنبئ عن نوع من الفطنة
بأسرار الشعر ، وهى فطنة قوامها الذوق المدرب الذى عرف
الجيد من الردى .

وكثير منها سخرية لاذعة لاثمت إلى النقد بصلة ، كقول
الاب لابنه عندما أنشده بعض شعره : "يابنى ، مابقى أحد إلا
(١)
وقد عرض عليه الشيطان هذا الشعر فما قبله أحد غيرك" .

ولم يخل كتاب المرزبانى من الحديث عن كثير من قضايا
(٢)
النقد التى كان لها كبير الأثر فى مسيرته كالسرقات ،
(٣) (٤) (٥)
والقديم والجديد ، والوضع ، والانتحال ، والطبع والتكلف .
إلا أنها لم تحظ منه بتلك العناية التى حظيت بها عيوب

الشعر .

-
- (١) الموشح ص ٥٥٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٨ ، ١٧٢ ، ٣٩٤ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٥٣٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣٨٢ ، ٣٩١ ، ٤٧٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٤٣ ، ٣٧ .
(٥) المصدر نفسه ص ٣٠٢ ، ٤١٨ ، ٤٤٠ ، ٤٨٢ .

وقد أدرك المرزبانى أن كثيرا من مآخذ البيانيين على الشعراء بحاجة إلى وقفة ، ولكنه ترك ذلك ؛ لأن طبيعة المنهج الذى اختطه تقضى بذلك .

"على أن كثيرا مما أنكر فى الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ، وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر ، ولولا أنه لا يجوز أن نبني قولا على شيء بعينه ثم نعقب بنقصه فى تفاعيفه لذكرنا الاحتجاج للشعراء فى هذا الكتاب ، ولكننا نفرد له رسالة إن شاء الله " .^(١)

مصادر الموشح :

المطلع على كتاب المرزبانى يجد فيه كما هائلا من المآخذ على الألفاظ والتراكيب ، والمصور ، والأوزان ، والمعانى ، وكل تلك المآخذ كانت نتاج بيئات نقدية متعددة فيها الرواة ، والشعراء ، والأدباء ، والنقاد ، وعلماء اللغة والنحو ، والبلاغيون ، والمتكلمون ، والكتاب وغيرهم . وهذا يقتضى الوقوف على مصادر الكتاب التى استقى منها معلوماته ، ويمكن تلخيصها فى :

(١) الرواية :

فقد روى المرزبانى عن كثير من الشعراء والكتاب والمتكلمين ، وكثيرا ما يبدأ السند بقوله حدثنى ، أو

أخبرنى ، أو حدثنا ، أو أنشدنا ، وأهم البيئات التى اتكأ عليها المرزبانى فى روايته هى :

- (١) أسرة آل المنجم .
- (٢) جماعة الفقهاء من أهل السنة والشيعة .
- (٣) المتكلمون .
- (٤) النحاة .
- (٥) الرواة .
- (١)
- (٦) الشعراء .

والأكثر فى الرواية أن تكون مسندة الى أصحابها الا فى مواضع نادرة كقوله حدثنى العروضى وهو أحمد بن محمد العروضى .

(٢) المكاتبة :

"وهى أن يكتب الشيخ الى الطالب وهو غائب شيئا من حديثه بخطه ، أو يكتب له ذلك وهو حاضر ، ويلحق بذلك ما اذا أمر غيره بأن يكتب ذلك عنه اليه" (٢)

والذى كتب الى المرزبانى هو أحمد بن عبد العزيز بصيغة أخبرنا عن عمر بن شبة فى مواضع عديدة من الموشح . وقد كانت مكاتبة أحمد بن عبد العزيز الى المرزبانى عن عمر فى أخبار عدد من الشعراء هم عبدة بن الطبيب ، والمخبل السعدى ، والطرماح ، ورؤبة وغيرهم . وقد ذهب الدكتور منير

-
- (١) للاتساع انظر : المرزبانى والموشح ، د. منير سلطان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م ، ص ١١٧-١٠٦ .
 - (٢) مقدمة ابن الملاح ومحاسن الاصطلاح ، توشيق وتحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٧٤ م ص ٢٨٧ .
 - (٣) انظر : ص ٨٢، ١٧١، ١٧٧، ١٨٨، ٢٠٨، ٢١٤، ٢١٦، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٩، ٣١٩، ٢٩٨، ٢٩٧، ٢٩٦، ٢٩٤، ٢٨٠، ٢٦٣، ٢٦١، ٢٥٦ .

(١)
سلطان إلى أن هذه الأخبار من كتاب طبقات الشعراء لابن شبة .

(٣) الوجدادة :

"وهى مصدر لوجد يجد مؤد غير مسموع من العرب ...
(٢)
مأخذ من العلم من صحيفة من غير سماع ولا إجازة ولا مناولة" .
ومثال الوجدادة : "أن يقف على كتاب شخص فيه أحاديث
يرويها بخطه ولم يلقه ، أو لقيه ولكن لم يسمع منه ذلك
الذى وجدته بخطه ، ولله منه إجازة ولانحوها . فله أن يقول
وجدت بخط فلان ، أو قرأت بخط فلان ، أو فى كتاب فلان بخطه
(٣)
أخبرنا فلان بن فلان" .

وقد كان المرزبانى يذكر فى الموشح أنه وجد بخط محمد
(٤)
ابن القاسم بن مهرويه ، وكان محمد بن القاسم يروى ماكتب ،
ويسند الرواية إلى صاحبها فمثلا يقول : "حدثنى محمد بن
يزيد ، قال عرض رجل على بشار شعرا له فقال : يا هذا أخبأ
(٥)
هذا الشعر كما تخبأ سؤاتك" .

وتعد الوجدادة أقل المصادر حضورا فى الموشح .

(٤) المصنفات :

أما المصنفات فقد اطلع المرزبانى على كثير من
المصنفات التى عرضت لمأخذ البيانين على النص الشعري ،
وأفاد منها كثيرا ، وأكثر من النقل عنها ، ونسب النقل
إلى أصحابها ، فكان أمينا بالغ الدقة فيما ينقل .

-
- (١) المرزبانى والموشح ص ١١٨ .
(٢) مقدمة ابن الصلاح ومحاسن الاصطلاح ص ٢٩٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٩٢ .
(٤) انظر : الموشح ص ١٨٤ ، ٣٨٨ ، ٤٥٣ ، ٥٥٥ ، ٥٥٩ .
(٥) الموشح ص ٥٥٩ .

ومما وقف عليه من الكتب فحولة الشعراء للأصمعي ،
طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، رسالة ابن المعتز في محاسن
أبي تمام ومساوئه ، سرقات الشعراء لابن المعتز ، أخبار
البحترى وأخبار أبي تمام للمولى ، نقد الشعر لقدامة بن
جعفر ، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ، كتب السرقات التي
ألفها أحمد بن أبي طاهر ، وأحمد بن عمار وغيرها .
وكثرت نقوله عن ابن سلام ، وقدامة ، وابن طباطبا ،
حتى يكاد الباحث يجزم أنه نقل جميع المتأخذ التي أوردوها
على النص الشعري .

توثيق الشعر وإسناد الروايات :

يعد الموشح مثالا فريدا في توثيق الشعر ، وإسناد
الروايات إلى أصحابها ، ^(١) إذ لا ترد المتأخذ بلا إسناد إلا قليلا
فيقول : وعيب عليه ، أو وأنكر عليه ، أو وعابوا عليه .
ففي الإسناد يقول : "حدثني عبد الله بن محمد بن أبي
سعيد البزار ، قال أخبرنا إسحاق بن محمد النخعي ، قال :
حدثني ابن أخي الأصمعي ، عن عمه ، قال : قال أبو عمرو بن
العلاء : عمر بن أبي ربيعة حجة في العربية ، وماتعلق عليه
إلا بحرف واحد قوله :
ثم قالوا تحبها قلت : بهرا ^(٢) عَدَدَ الْقَطْرِ وَالْحَصَى وَالتَّرَابِ
وكان ينبغي أن يقول : أحبها : لأنه استفهام ، قال :
وقوله بهرا : أي تعسا " ^(٤)

(١) انظر : الموشح ص ٨٠، ٧٨، ٥٦، ٥٠، ٤٥، ٣٧، ٢٩، ٢٨، ١٧، ١٥، ٤ ،
٨٥، ٨١ ، وغيرها .
(٢) المصدر نفسه ص ٩٩، ٨٨، ٥٥، ٥٤، ٤٢، ٤١، ٤٠ .
(٣) الديوان ص ٣٠ وفيه عدد النجم .
(٤) الموشح ص ٣١٥ .

ولاتكاد ترد الأشعار بلانسبة إلا في القليل النادر .

الاستطراد :

والاستطراد في العوش جانب من جوانب الأمانة العلمية .
تارة يكون بذكر روايات مختلفة للقصة ، لاختلاف في بنيتها
الداخلية مع أنها جميعا تفضى إلى غاية واحدة وهي الحكم
النقدى الذى أوردت بسبب منه .

فمثلا قصة تنازع امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الشعر
واحتكامهما إلى أم جندب ترد بثلاث روايات .
(٢)

الأولى : كتبها إليه أحمد بن عبد العزيز الجوهري ،
والثانية رواها محمد بن العباس اليزيدى ، والأخيرة حدثه
بها إبراهيم بن محمد العطار ، وجميع تلك الروايات متممة
السند .

(٣)
وتارة يكون بذكر القصة لتعلقها بالبيت المعيب .
وتارة أخرى بذكر النظائر والأشباه ، كأن يعيب بيتا في
المبالغة ، ويذكر نظائره وأشباهه في الشعر العربى .
(٤)

الشرح والإيضاح :

لم يقف المرزبانى عند حدود النقل ، فقد تخطى ذلك
إلى شرح مآرآه بحاجة إلى شرح .

(٥)
فشرح الغريب الذى يحتاج إلى إيضاح معناه المبهم ،
كقول امرئ القيس :

-
- (١) الموشح ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٨٤ ، ٢٤١ ، ٣٩٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨ - ٣٠١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٣ ، ٥٨ ، ٦٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٨٠ ، ١٩٠ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٩ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٢٣٩ ، ٤٨٠ .

كَأَنَّ الثَّرِيَّاءَ عُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا
بِأَمْرَاسٍ كَثَّانٍ إِلَى صَمٍّ جَنْدَلٍ^(١)

قال المرزبانى : "فى مصامها : فى مقامها ، والأمراس :
الحيال ، والجندل : الحجارة ، والصم : المصاب".^(٢)

وشرح معنى البيت ، إما لغموض فيه ناتج عن لطف ودقة ،
وإما لأن بنيته التركيبية قد اعتورها شىء من التقديم
والتأخير مما أدى بها إلى الغموض فكانت مما يحتاج إلى
التوضيح كقول المجنون :

يُضْمُ إِلَى اللَّيْلِ أَطْفَالَ حُبِّكُمْ
كَمَا ضَمَّ أَزْرَارَ الْقَمِيصِ الْبَنَائِقُ^(٣)

قال المرزبانى : "وهذا من المقلوب : أراد كما ضم
أزرار القميص البنائيق ومثل هذا كثير ، فجعل المجنون
مايأتيه فى ليله مما عذب عنه نهاره كالأطفال الناشئة".^(٤)

ومن التوضيح بيان الحالة الإعرابية للبيت إذا كانت
مما يشكل فهمه كقول عبد الله بن رَوَاحَةَ الأنصارى يصف ناقته :
فَشَأْنُكَ فَانْعَمِ وَخَلَاكَ دَمٌّ^(٥)
فَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْلِي وَرَائِي

قال المرزبانى : "وقوله :

وَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْلِي وَرَائِي

مجزوم ؛ لأنه دعاء ، فقوله : لا هى الجازمة له ،
ومعناه اللَّهُمَّ لَا أَرْجِعْ".^(٦)

-
- (١) الديوان ص ١٩ .
(٢) الموشح ص ٣٣ .
(٣) الديوان جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة
دار مصر ، بدون تاريخ ص ٢٠٣ .
(٤) الموشح ص ٣٤ ، وانظر كذلك ص ٩٥ .
(٥) الديوان تحقيق د. وليد قصاب ، عمان ، دار الضياء ،
ط ٢ ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م ، ص ١٥١ .
(٦) الموشح ص ٩٥ .

وربما يكون التوضيح بتفسير بعض المواقف ، كموقف عبد الملك من شعر متمم بن نويرة ، عندما استنشد عبد الملك إبراهيم بن متمم بعض مراثى أبيه فأنشده قصيدته التى رثى بها أخاه مالكا التى منها قوله :

أَدْعُوْتَهُ بِاللَّهِ ثُمَّ قَتَلْتَهُ لَوْ هُوَ دَعَاكَ بِمِثْلِهَا لَمْ يَغْدُرْ (١)

فتغير وجه عبد الملك ، وقام من مجلسه ولم يأمر للأعشى بشئ ، وقد فسر المرزبانى موقف عبد الملك بقوله : " وإنما كره عبد الملك استماع هذا الشعر لقتله عمرو بن سعيد الأشدق بعد إعطائه الأمان ، وقدر أن ابن متمم وضعه بنو عمرو بن سعيد على إنشاد البيت الأخير " . (٢)

نقد النقد :

الإسهام النقدى للمرزبانى فى الموشح ضئيل لا يكاد يذكر إذا ما قسناه بحجم الكتاب ومادته العلمية ، ومما نجده للمرزبانى انتمافه للفرزدق من الأصمعى الذى قال عن شعره :
(٣)
" إن تسعة أعشاره سرقة " .

قال المرزبانى : " وهذا تحامل شديد من الأصمعى ، وتقول على الفرزدق ، لهجائه باهلة ، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال " . (٤)

والمرزبانى فى نقده ، تابع لسلفه ، لا يكاد يستقل برؤية نقدية خاصة ، ولم يستوقفه الشعر الذى بين يديه ،

(١) الموشح ص ٣٧٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٣٧٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٦٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦٨ ، وانظر كذلك ص ٢٤٥ .

ليعيد النظر فيه ، لا لانه ليس بإمكانه ذلك ، وإنما لأن في ذلك إخلالا بمنهج التأليف الذى رسمه لكتابه . وإذا كان الموشح قد خلا من موقف نقدى واضح للمرزبانى، فإنه لا يعدم فضيلة الجمع والتبويب والسبق فى التأليف فى هذا الباب ، وهو أمر يُحمد للمرزبانى ، فقد وقفنا على كثير من المآخذ التى لولا الموشح لضاع كثير منها .

الباب الثاني

البنية التركيبية

وتحتة ثلاثة فصول

الفصل الأول: الكلمة

الفصل الثاني: التركيب

الفصل الثالث: هيكل القصيدة

الباب الثانى

البنية التركيبية

بعد أن وقف بنا البحث على بيئات البيانين ، ومنهجهم فى دراسة المآخذ على النص الشعري . يقف بنا الآن على أنواع تلك المآخذ . وقد اقتضى منهج البحث أن تُصنّف مسائل هذا الباب على النحو الآتى :

- (١) مآخذ تتعلق بالبنية التركيبية للنص الشعري ، والبنية التركيبية تعنى كل : ماله علاقة ببناء القصيدة ، فيدخل تحتها الكلمة ، والتركيب ، والهيكل العام للقصيدة ، وكان من المناسب أن توضع مآخذ البيانين على الوزن والقافية فى هذا الإطار إلا أنه رضى أن تكون عيوب الإيقاع فى النص الشعري بما فيها الوزن والقافية فى باب مستقل وتحت إطار واحد حتى لا يتبعثر الجهد .
 - (٢) مآخذ تتمثل بالبنية التصويرية ، والمقصود بالبنية التصويرية هو : كل ماله صلة بطريقة صياغة المعنى وتصويره ، فيدخل تحت هذا المفهوم صور البيان ، والمبالغة ، وطريقة الوصف ، وأصالة المعنى أو تبعيته
 - (٣) مآخذ على البنية الإيقاعية ، وينطوى تحت هذه البنية كل ماله علاقة بالإيقاع فى النص الشعري ، من إيقاع داخلي ، وإيقاع خارجي ، وإيقاع للمعاني .
- ونبدأ بالحديث عن " البنية التركيبية " ويدخل تحتها الكلمة - التركيب - هيكل القصيدة فنتناول أولاً مآخذ البيانين على الكلمة بالتفصيل فى :

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

الفصل الأول

الكلمة

الفصل الأولالكلمة

اللغة هي مادة الشاعر التي يشكل بها تجاربه ، وموقفه مما يحيط به ، وفطنة الشاعر تتجلى في لغته من خلال سيطرته عليها ، وتطويعها بمهارة واقتدار لحمل رؤيته الخاصة . ويتم هذا التشكيل في إطار من الوعي بنظام اللغة وقوانينها ، وإدراك مسالكها في التعبير . ومن ثم الحفاظ على ذلك النظام ، والإبداع بما لا يتعارض ومقوماته التي يركز عليها .

والكلمة أصغر وحدة في الكيان اللغوي ، عليها يتأسس ، وبها يقوم ، ونظرا لهذه المكانة حظيت في موروثنا اللغوي بقدر كبير من الاهتمام الذي يكشف عن قيمها وقيمتها ، ويبرز دقة النظر ، وأصالة الفكر الذي حمله أولئك الرجال الذين وقفوا حياتهم على استنطاقها ، واستخراج خباياها الدفينة . والذي يهمنا هنا هو مآخذهم على الكلمة في النص

(١)

الشعري ، ويمكن تصنيف مآخذهم عليها في ثلاثة محاور :

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

(١) لاشك أن هناك مآخذ كثيرة على الجانب الموسيقي في الكلمة ، وسنرجئ الحديث عنها إلى الباب الرابع "البنية الإيقاعية" ص ٤٠١ .

(١) الإعراب :

الإعراب أحد الخصائص الجمالية فى اللغة العربية ، بل إن السمة المميزة للنحو العربى "أنه نحو إعرابى ، فهو يقوم فى منهجه على الإعراب" .^(١)

والوفاء بهذه الخاصية الجمالية معيار من معايير فصاحة الكلام ، فمما يعاب به الكلام "أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة" .^(٢)

أما الفصح من الكلام فهو : "ماوافق لغة العرب ، ولم يخرج عما عليه أهل الأدب" ومتى خالف الشعر اللغة ، وخرج على قيمها ، فقد جزءا كبيرا من فنيته وتأثيره .^(٣)

يقول عبد الملك بن مروان : "الحن فى الكلام أقبح من التفتيق فى الثوب النفيس" .^(٤)

وقد كان الفرزدق من أبرز الشعراء الذين كانوا يجورون على اللغة ، ويعتسفونها بفن الحيلة ، قال عنه البغدادى : إنه "مشغوف فى شعره بالإعراب المشكل المَحْجُج إلى التقديرات العسرة ، بالتقديم والتأخير المخل بالمعانى" .^(٥)

وهذا الشغف الذى لحظه البغدادى كان قد قعد بشعر الفرزدق عن الاحتجاج ، قال أبو حاتم السجستاني : "ليس

(١) الإعراب سمة العربية الفصحى ، الدكتور محمد البنا ، القاهرة ، دار النصر ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، ص ٩ .

(٢) نقد الشعر ص ١٧٢ .

(٣) البرهان فى وجوه البيان ، إسحاق بن وهب ، تحقيق د. أحمد مطلوب ، خديجة الحديشى ، بغداد ، مطبعة العائى ، ط ١ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م ، ص ٢٥٢ .

(٤) عيون الأخبار ، ابن قتيبة ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ١٥٨/٢ .

(٥) خزائن الأدب ولب لباب لسان العرب ، البغدادى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م ، ١٤٥/٥ ، ١٤٦ .

الفرزدق أهلاً لأن يستشهد بشعره على كتاب الله ، لما فى شعره
(١)
من التعجرف" .

وقد اصطدم كثير من اللغويين والنحاة بهذا الشعر
فعابوه ، ولا أدل على ذلك من تلك المشاجرات التى كانت تقع
بين الفرزدق وعبد الله بن أبى إسحاق ، ومن ذلك قوله فى
مدح عبد الله بن مروان :

وَعَفُ زَمَانٍ يَا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ
مِنَ الْمَالِ إِلَّا مَسْحَتًا أَوْ مَجْلَفًا (٢)

قال ابن قتيبة : "رفع الفرزدق آخر البيت ضرورة ،
وأتعب أهل الإعراب فى طلب الحيلة فقالوا وأكثروا ، ولم
يأتوا بشئ يرضى . ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل
مأتوا به احتيال وتمويه" .
(٣)

وقال الزمخشري : "هذا بيت لاتزال الركب تدبكه فى نسوية
إعرابه" .
(٤)

وقد روى يونس بن حبيب أن ابن أبى إسحاق قال : "الرفع
وجه" ، ولكنه لم يبين ما ذلك الوجه ؟
(٥)

وتذكر الرواية ذاتها أن أبا عمرو بن العلاء ويونس بن
حبيب لا يعرفان للرفع وجهاً ، حتى إن أبا عمرو يستوثق من
صاحبه ، لعل الفرزدق قالها على النمب ، ولم يأبه ، فيجيب
يونس بالنفى "لا ، كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤية
على الرفع" .
(٦)

(١) المصدر السابق ١٤٦/٥ .

(٢) الديوان ص ٣٨٦ .

(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ ، وانظر : الشعر والشعراء ، تحقيق
أحمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٢م .

(٤) ٤٨٠/١ مع خلاف بين النصبين .

(٥) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .

(٦) طبقات فحول الشعراء ٢١/١ .

(٦) المصدر نفسه ٢١/١ .

لكن رواية يونس سرعان ماتضطرب ، فعبد الله بن أبى إسحاق الذى يعرف وجه الرفع يلحن الفرزدق ويقول له : على أى شىء ترفع أو مجلف ؟ فيجيبه الفرزدق بقوله : "على مايسوءك وينوءك" . وأبو عمرو الذى لايعرف للرفع وجهها يقول للفرزدق : "أصبت وهو جائز على المعنى أى أنه لم يبق (١)
(٢) سواه " .

والتناقض بين الموقفين لايهمنا بقدر مايهمنا موقف الفرزدق ، من اللغة هل أفسد الإعراب عندما ضم مجلفا ؟ وهل للضم وجه تحتمله العربية ؟ وإذا كان كذلك فما هو ؟ وما القيمة الجمالية التى ينطوى عليها الرفع الذى أثره الفرزدق على ماسواه حتى قال : "علينا أن نقول وعليكم أن (٣)
تتأولوا " .

بادىء ذى بدء أجاز النحاة المخالفة بين المعطوفين فى الإعراب إذا عرف المراد . والمراد هنا معروف . (٤)
أما وجه الرفع فى البيت فقد اختلف العلماء فى تقديره (٥)
حيث حمل الخليل بن أحمد العطف على المعنى كأن الشاعر قال "لم يبق من المال إلا مسحت ؛ لأن معنى لم يبق ولم يدع واحد (٦)
واحتماج إلى الرفع فحمله على شىء فى معناه " .
وذهب إلى هذا أبو على الفارسى حين جعل تقدير المعنى (٧)
"لم يبق من المال إلا مسحت ، فحمل مجلف على ذلك" . ومؤدى

-
- (١) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ، لابن الأنبارى ، تحقيق د. إبراهيم السامرائى ، الأردن ، مكتبة المنار ، ط ٣ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص ٢٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨ .
(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .
(٤) المصدر نفسه ١٤٤/٥ ، شرح الكافية للرضى ٣٢٨/١ .
(٥) والحديث هنا على رواية لم يدع بفتح الدال ، ونصب مسحت .
(٦) خزانة الأدب ١٤٦/٥ .
(٧) الشعر ، تحقيق الدكتور محمود الطناحى ، القاهرة ، الخانجى ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ٥٣٨/٢ .

هذا "أن مجلفاً مرفوع بفعل محذوف دل عليه لم يدع" ، ووافقه تلميذه ابن جنى .^(٢)

أما الكسائي فقد عطف مجلفاً على الضمير المستتر في مسحت ، ورفع الفراء مجلفاً بالابتداء ، وجعل خبره محذوفاً تقديره : كذلك ، وقد نسب إليه هذا الرأي ابن السكيت في شرح أبيات الجمل ، ونص كلامه : "ومن روى مسحتاً أراد لم يدع فيه عطف الزمان إلا مسحتاً ، أو مجلف بقى ، فرفعه على هذا الإضمار" .^(٤)

(٥)

والفعل "لم يدع" فى البيت له ثلاث روايات :

- (١) لم يدع : بفتح الياء والدال وهو المشهور .
 - (٢) لم يدع : بفتح الياء وكسر الدال وهو من الاتداء أى : لم يشبت ، وعليه يكون مسحت مرفوعاً بفعله ، ومجلف معطوفاً عليه .
 - (٣) لم يدع : بضم الياء وفتح الدال أى : لم يترك ، فيكون مسحت ومجلف مرفوعين به ، والرواية الأولى هى المشهورة .
- وجملة القول : أن هناك مخالفة بين المعطوفين ، وأن اللغة العربية بسعتها وشجاعتها تجيز تلك المخالفة ، وأن المخالفة هنا لم تكن مقصودة لذاتها ، ولكن : لأنها تنطوى على قيمة جمالية لا تكاد تتحقق فى القول بالمشاكلة بين المعطوفين ، وهى قيمة لا يمكن استقراؤها ، وكشف أبعادها بمعزل عن سياقها الذى يحتضنها ، ويشكل جزءاً كبيراً من معناها .

(١) خزانة الأدب ١٤٧/٥ .
 (٢) المحتسب ، تحقيق على النجدي نامف ، ود . عبد الفتاح شلبى ، تركيا ، دار سزكين ، ط ٢ ، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م ٣٦٥/٢ .
 (٣) خزانة الأدب ١٤٨/٥ .
 (٤) المصدر نفسه ١٤٨/٥ .
 (٥) المحتسب ٣٦٥/٢ .

والمخالفة لإيشار للرفع على النصب ، ودلالة الرفع فى
العربية ذات تاريخ حافل ، فالرفع ضد الوضع ، فهو نقيض
الخفض فى كل شيء .^(١) والرفع خلاف الضعة .^(٢) والمبتدأ رافع
للخبر ؛ لأن كل واحد منهما يرفع صاحبه .^(٣)

"والرفع والخفض مستعملان عند العرب فى المكان
والمكانة ، والعز والإهانة" .^(٤)

ورفع مجلّف على أنه فاعل لفعل محذوف ، أو على
الاستئناف ، أو على العطف على المعنى يقتضى أن يكون "مجلّف"
عمدة وجوهراً لا يتم الكلام إلا به ، ولا يغنى عنه سواه ، وهذا
هو الفرق بين المشاكلة والاختلاف (النصب/الرفع) هنا .

فالرفع قوة ومكانة ، والقوة أفق قصيدة الفرزدق الذى
تسبح فيه . فى مغالبة النفس حين تتعالى على الضعف ، فتعزف
عن أعشاش "الوطن الجميل" ، وتنكر ماتعرف من حدراء ، وتلج
فى الهجران حتى يتبدى الموت فى موضع الحياة :

عَزَفَتْ بِأَعَشَاشٍ وَمَا كِدَتْ تَعْرِفُ
وَأُنْكَرْتُ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتُ تَعْرِفُ
وَلَجَّ بِكَ الْهَجْرَانُ حَتَّى كَأَنَّمَا
تَرَى الْمَوْتَ فِي الْبَيْتِ الَّذِي كُنْتُ تَعْرِفُ

ومامكانة حدراء إلا وجه آخر من وجوه الرفعة والمنعة ،
فهى نؤوم الضحى ، صاحبة دروع من الخز والمطارف ، فى نسب
معرق بالشرف والكرامة ، يحتوى فى أفقه أولئك النسوة اللائى
يساقطن حديثهن كأبكار العنب ، ويحفظن الأسرار إلا عن أهلها .

(١) لسان العرب (رفع) .
(٢) المصدر نفسه (رفع) .
(٣) المصدر نفسه (رفع) .
(٤) الكليات ، أبو البقاء الكفوى ، قابله ووضع فهارسه
د. عدنان درويش ، ومحمد المصرى ، دمشق ، منشورات
وزارة الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م ٣٨٨/٢ .

إذا هن ساقطن الحديث ، كانه
جنى النحل ، أو أبكار كرم يقطف
موانع للأسرار ، إلا لأهلها
ويخلفن ماضن الغيور المشفش
ولا تلبث القوة أن تؤوب إلى مصدر كل قوة ، فتكتسب بعدا
جديدا ، حين تصير قوة من عند الله ترسل في عيني البعل
الماء ، لتحقيق الأمنية - التي كانت جزءا من شكوى الحياة -
بلقاء صاحبة ، فيستحيل العجز إلى قوة .
دعوت الذي سوى السموات أيده
ولله أدنى من وريدى وألطف
ليشغل عيني بعلمها بزمانية
تدلهه عنى وعنهما فنسعف
بما فى فؤادينا من الهم والهوى
فيبرأ منهاض الفؤاد المسعف
فأرسل فى عينيه ماء علاهما
وقد علموا أنى أظب وأعرف
فداووته عامين ، وهى قريبة
أراها وتدنو لى مرارا فأرشف
على أن القوة لاتدوم ، إذ لاتلبث أن تفضى بصاحبها إلى
الضعف - وهى سنة الحياة - فيبدو فى أقصى حالات الضعف أمام
صوارف الزمن وعضه الذى لم يدع من المال إلا أقله ، ويتجلى
هذا الضعف فى شكوى الانسان للانسان .
وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلف

(١) مع مالهذه الدعوة من فساد خلقى ، حين يدعو الله
ليعيينه على ما لا يحل .

وفى حركة النياق الصَّهْب حين تبدو ذُرَاهَا ، وترعف
مناسِمُهَا ، وهى فى وَحْدَتِهَا تغالب الدمع ، وتجاهد الغربان عن
دَبَرِ ظُهورِهَا .

فَمَا بَرِحَتْ حَتَّى تَقَارِبَ خَطُوهَا
وَبَادَتْ ذُرَاهَا وَالْمَنَاسِمُ رُعْفُ
وَحَتَّى قَتَلْنَا الْجَهْلَ عَنْهَا وَغُودِرَتْ
إِذَا مَا أُنِيخَتْ ، وَالْمَدَامُ دُرْفُ
وَحَتَّى مَشَى الْحَادِي الْبَطِيءُ ، يَسُوقُهَا
لَهَا بَخْصَ دَامٍ ، وَدَائِي مَجْلَفُ (١)

وسرعان ما يحتوى الضعف خفرة السواك ، ونشاط المرأة
والمواحب وتبدو النياق يابسة كالأهلة ، ويظهر منجبرد
السهبان ، وأعز ما فيه سليب المهار والقماغ المؤلف .

ومن هذا الضعف تلد القوة ، فبعد هجران الحبيبة ، وعض
الزمان وتلاشى حركة العيس التى أضناها الترحال ، ينث من
هذا الاثاق المغبر قريع الشول يزف الافال ، وهى تتراقص خلفه .

وَجَاءَ قَرِيعُ الشَّوْلِ قَبْلَ إِقَالِهَا
يَزِفُ وَرَاحَتَ خَلْفِهِ وَهِيَ زَفَفُ

ويغدو المستجير من ويلات الزمان مجيرا ، ويصبح المال
المسحت ، قدورا مليئة بالعبيط فى محل شديد .

نُعَجِّلُ لِلْمُضِيَّانِ فِي الْمَحَلِّ بِالْقِرَى
قُدُورًا بِمَعْبُوطٍ تَمُدُّ وَتُغْرِفُ
تُفَرِّغُ فِي شِيزَى ، كَأَنَّ جِفَانَهَا
حِيَاضُ جَبَى مِنْهَا مِلَاءٌ وَنَصْفُ

(١) ذُرَاهَا : أعالي أسنمتها . والمناسم : الاخفاف . رُعْفُ :
دامية . والبَخْصُ : لحم الخف . والدَائِي : فقر الظهر .

تَرَى حَوْلَهُنَّ الْمُعْتَفِينَ كَأَنَّهُمْ
على صَنَمٍ فِي الْجَاهِلِيَّةِ عَكَفٌ (١)

على أن هذا التبذل والسَّخَاء لا يسمو بأصحابه إلا عندما
يَسْتَلِّه الشاعر مما قد يعلق به من الذل ، فهو عطاء ترفده
المهابة ، التي نلمسها في الماثورة البيض والأزائى المثقف
والنبال المسروحة كالجراد المنتشر .
والقوة هنا محكومة بالعقل ، فهي بعيدة عن الطيش
والسفه والجهل .

وَجَهْلٍ بِحِلْمٍ قَدْ دَفَعْنَا جُنُونَهُ
وَمَا كَانَ لَوْلا حِلْمُنَا يَتَزَحَّفُ
رَجَحْنَا بِهِمْ حَتَّى اسْتَشَابُوا حُلُومَهُمْ
بِنَا بَعْدَمَا كَادَ الْقَنَا يَتَقَصِّفُ
وسرعان ما تتراعى بهم المنزلة إلى أن يكونوا أولياء
الله في الأرض ، يتبعهم الناس ، ويشرفون بطاعتهم :
وَبَيْتَانِ : بَيْتَ اللَّهِ نَحْنُ وَلَاتُهُ
وَبَيْتُ بِيَاءِ عَلَى إِيْلِيَاءِ مُشَرَّفُ
لَنَا حَيْثُ آفَاقُ الْبَرِّيَّةِ تَلْتَقِي
عَدِيدُ الْحَصَى وَالْقَسُورَى الْمَخْنَدِفُ
إِذَا هَبَطَ النَّاسُ الْمَحَبَّ مِنْ مَنَى
عَشِيَّةَ يَوْمِ النَّحْرِ مِنْ حَيْثُ عَرَفُوا
تَرَى النَّاسَ مَاسِرُنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا
وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا (٢)

(١) المعبوط : الذبيح . الشيلى : الخشب الذى تصنع منه
القمعة . والجبى : أحواض الماء .
(٢) القسورى المخندف : الكثير المنتسب إلى خندف .

فكل شيء فى القصيدة مآله إلى القوة ، حتى الشكوى
استحالت إلى عطاء ، وخلافة فى الأرض ، تنتزع الإنسان من ضعفه
ليكون قويا برّبه ، ثم بمبادئه وأخلاقياته .

وجميع الكائنات فى النص فى بحث دائب عن كل ما يهيئ
أسباب القوة ويحفظها ، نجد ذلك فى أمانى الشاعر ، وفى
حركة العيس ، والسلاح ، والكلاب الضارية ، والحراس الأشداء .
وحين يتجلى الضعف فلكى تقوم العزة على أنقاضه ، وهذا
هو الفرزدق لا يرضى بالمألوف ؛ لأنه لا يبحث إلا عن الخبيء الذى
كانت المخالفة بين المعطوفين تشير إلى شيء منه .

والوقوف على إشكال الإعراب عند الفرزدق وقوف على أشد
مسالك اللغة تعقيدا فى شعره ، حتى إن هذا الإشكال لا يكاد
يذكر فى كتب البلاغيين إلا ممحوبا بالفرزدق حتى قال ابن
سنان :

"والفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن ، حتى
كأنه يعتمد عليه ويقمده ويعتقد حسنه" (١) ، ومن ذلك قوله فى مدح
يزيد بن عبد الملك :

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ تَفَرَّبَهُمْ
بِحَامِبِ كَنْدِيفِ الْقُطْنِ مَنْشُورِ
عَلَى عَمَائِمِنَا تَلْقَى ، وَأَرْحَلِنَا
عَلَى زَوَاجِفَ تَزْجَى مَخَّهَا رِيْرُ (٢)

فلما سمعه عبد الله بن أبى إسحق ، قال له : "أسأت ،
إنما هى رِيْرُ ، وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع ، وقال
يونس : والذى قال حسن جائز ، فلما ألحوا على الفرزدق قال :

(١) سر الفصاحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ،
١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ١١٢ ، ١١٣ .
(٢) الديوان ص ١٩٠ . مع خلاص فى الرواية .

على زواحف نُزجِيها محاسير

(١)

قال : ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول .

ولما بلغ الفرزدق ماقاله ابن أبي إسحق قال : "فما

بال هذا الذي يجر خصيه في المسجد ، يعنى ابن أبي إسحق ،

(٢)

لايجعل له بحيلته وجها" .

(٣)

أما عبد الله بن أبي إسحق فكان كثير الطعن على العرب

(٤)

وكان أشد تجريدا للقياس . ولعل تعرضه لكبار الشعراء أمثال

الناخبة الذبياني والفرزدق كان إثباتا لقوة لغته التي

(٥)

كانت تعاب لضعفها . وربما لكونه من الموالى فأراد أن

(٦)

يتناول لغة البدو بالنقد والتصحيح .

ورواية الديوان "على زواحف نُزجِيها محاسير" ولاندرى هل

غيرها الفرزدق لما ألح القوم عليه كما قال يونس أنفا ، أو

غيرها الرواة الذين يفعلون ذلك كثيرا ، أو أنه عبد الله

ابن أبي إسحق نفسه كما أورد ابن قتيبة ، حيث قال للفرزدق

(٧)

ألا قلت : على زواحف نُزجِيها محاسير ؟ كل هذا يظل موضع

تساؤل لايمكن القطع به .

(١) طبقات فحول الشعراء ١٧/١ ، الموشح ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، نور

القبس المختصر من المقتبس ، للمرزبانى ، تحقيق رودلف

زلهام فيسبادن ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م ص ٦ .

(٢) الموشح ص ١٥٩ ، وفى طبقات فحول الشعراء ١٦/١ ،

ولايملحه ، طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ،

١٩٨٤م ، ص ٣٣ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ١٦/١ .

(٤) المصدر السابق ١٤/١ .

(٥) غاية النهاية فى طبقات القراء ، ابن الجزرى ، عنى

بنشره ج.براجستراسر ، القاهرة ، مطبعة السعادة

١٣٥١هـ / ١٩٣٢م ، ٤١٠/١ .

(٦) العربية ، يوهان فك ، ترجمة الدكتور رمضان عبد

التواب ، القاهرة ، الخانجى ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ص ٥٦ .

(٧) الشعر والشعراء ٨٩/١ .

ومنشأ العيب في البيت من مخالفته للقياس ؛ لأن القياس في مثل هذا الموضع يوجب أن تكون "رَيْرٌ" مرفوعة على أنها خبر لمخها .

ومذهب ابن أبي إسحق قائم على التشدد ، وإيثار ما يطرده وينقاس - واللغة أوسع من هذا كله - فعندما سأل يونس مرة "هل يقول أحد المويق ؟ يعني السويق . قال : نعم ، عمرو بن تميم تقولها . وما تريد إلى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرده وينقاس" (١) .

فعبد الله بن أبي إسحق لا يريد تفريع المسائل ؛ لأن هذا يرهقه كثيرا بوصفه نحويا أو لغويا ، وقد نُسِمَ للرجل بموقفه هذا في لغة الحديث العادي ، لكن لغة الشعر قد تعتمد إلى هذا القليل النادر إدراكا لقيمة جمالية تتطلبها معاني الشعر .

وكثير من الخلاف بين النحاة والشعراء هذا بابه ، حيث وجد النحويون في شعر بعض الشعراء ما يخالف قواعدهم المطردة - المؤسسة على استقراء غير كامل - فحملوا عليه ، وهو عربي فصيح . ولو أنهم حملوه لاجتمع لذلك النادر وغير المطرد كثرة ربما زلزلت كيانهم الذي أقاموه ، ومن هنا كان خطأ تارة ، وكلاما لمن لا يوثق بعربيته تارة ، ومن قبيل الشاذ الذي يحفظ ولا يقاس عليه تارة أخرى .

وكان المفترض في قواعدهم ألا تكون قانونا مفروضا على المتكلم من وافقه كان محسنا ، ومن خالفه كان مسيئا ، وإنما تكون وصفا لشيء استقرأه الباحث ؛ لأن المخالفة هنا

(١) تطبيقات فحول الشعراء ١٥/١ .

لا تعنى الخروج على قوانين اللغة ؛ لأن الخروج على قوانينها أمر لا يقبله أحد .

لكن الذى حدث أن القاعدة أصبحت معياراً عند البصريين وعجزت عن استيعاب السليقة ، فاستحال عجز القاعدة إلى تخطئة للنص ، ولو وضع هذا النص بجوار القاعدة باعتباره ظاهرة فرعية تُقَوَّى القاعدة ، ولاتقدح فيها ، لما كان مثل هذا الإشكال .^(١)

والفرزدق إن يكن شذ عن القاعدة ، فلم يشذ عن اللغة والمعنى الذى أراده الفرزدق ، واحتمل من أجله هذه المشقة لا يمكن أن يكون هو ذاته كما عبر عنه ، وكما يرتضيه ابن أبى إسحق فى العبارة الأخرى .

فتلك العبارة - أعنى : "على زواحف نذجيها محاسير" - إن حملت معنى فإنها لاتحقق فناً ، والشعر لا يقف عند حدود الإيلاج ، وأداء المعانى ، وإنما يتخطى ذلك إلى إشارة المتلقى وإمتاعه .

والفرزدق لم يزل داخل إطار اللغة يشكلها ، وإن أشكل علينا معناها ، وكلامه يمكن توجيهه بما يتفق والمطرود المنقاس «فرير» المجرورة صفة لزواحف ، ومخها فاعل لرير من باب إضافة الفاعل إلى عامله ، وتُزَجَّى صفة أخرى لزواحف .

والدمج بين الموصوف والصفة (زواحف/رير) فى إعراب واحد يقوى من درجة الإعياء ، ويدفع بالمأساة إلى الذروة ، حين تبدو النياق وهى تجر قوائمها ، زاحفة ، وقد أنضأها السفر ، حتى دق عظمها ، ورق جلدها وذاب مخها .

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية ، الدكتور تمام حسان ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨م ص ١٦٣ .

ولا يمكن أن تبلغ درجة الإعياء ما بلغت في العبارة
المباشرة "على زواحف نزجها محاسير" فهي زاحفة تجاهد
الإرهاق ، لكنها تبدو هناك وقد دق عظمها ، وذاب مخها ،
وفوق هذا تدفعها قوة مجهولة "تُزجى" وكأنها تنبت من أعماق
(١)
الأرض . فهي أمثال القراقير .

إِلَيْكَ مِنْ نَفَقِ الدَّهْنِ وَمَعْقَلَةٍ
خَاضَتْ بَيْنَ اللَّيْلِ أَمْثَالُ الْقَرَاقِيرِ (٢)

وهنا يغيب الموصوف ، وتتجلى الصفة ، ويختفى المشبه ،
ويبرز المشبه به ، فالنفاق في غياب دائم ، وهذا الغياب
يمكن أن نحمله على هذا الهلع الذي يحيط بالناقة من كل
جانب ، فهو كائن في ظلام الليل ، وفي ضرب الحمباء ، وطول
النزح ، ولا يصح إدراك حركة الناقة في الصحراء ، التي
يكتنفها الخوف والظلام بمعزل عن حركة القراقير في الماء ،
لاعلى أن هناك مشابهة في الهيئة أو الحركة بين الناقة
والسفينة ، فهناك شيء فوق هذا ، لاسيما وأن الشاعر العربي
قد احتفل بهذه الصورة احتفالا غريبا ، قال طرفة :

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُودٌ
خَلَايا سَفِينٍ بِالْأَنْوَاصِ مِنْ دَر

عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ
يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي (٣)

هو الخوف والامل معا . الخوف من الاهوال ، والامل في
تحقيق الغايات ، ولذا لاغرابة أن يفصح عن هذا الفرزدق
فيقول :

(١) السفن الطويلة .
(٢) الديوان ص ١٨٩ .
(٣) الديوان ص ٣١، ٣٠ ، وعدولية : نسبة إلى عدُولَى : قرية
بالبحرين ، وابن يامن ملاح من هجر .

إِنِّى وَإِيَّاكَ إِنِّى بَلَّغَنَ أَرْحَلَنَا
كَمَنْ بَوَادِيهِ، بَعْدَ الْمَحَلِّ مَمْطُورٍ

ولقد كان بعض القدماء يتلمس مثل هذه القيم فى شعر

الفرزدق المخالف للقياس كقوله فى هجاء جرير :

فَيَا عَجَبًا حَتَّى كَلَيْبٍ تَسُبُّنِى

(١)
كَأَنَّ أَبَاهَا نَهَشَ أَوْ مَجَاشِعَ

(٢)
قالوا عن جرّ كليب : "كأنه جعله غاية فخفض" .

والغاية تعنى أن كليباً فى منزلة لا ترتقى بها إلى السبِّ

والمقارعة ، فمثل هذا إنما يتأتى ممن له مكانة بين الناس ،

أما الوضيع الذى لاشان له ، فهو فى درك الوضاعة ، فلا يصح أن

يتعرض للشرفاء وأصحاب المكارم .

ولقد كان الفرزدق مدركاً لما يقول ، عارفاً بأسرار

لغته "أما إِنِّى لو أَشَاءَ لَقُلْتُ :

عَلَى زَوَاجِفَ نَزَجِيهَا مَحَاسِيرُ

(٣)

ولكننى والله لأقوله " .

وإذا كان الفرزدق قد جار على الإعراب؛ فلأن المعنى عنده

يحتاج إلى هذا ، وهذا مذهب العرب فى كلامها ، قال ابن جنى

"ولا يَجِفُ ذلك عليك على ما به من ظاهر انتقاض منعته ، فإن

العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة

(٤)

المعنى" .

(١) الديوان ص ٣٦١ ، وفيه : فَيَا عَجَبِي حَتَّى كَلَيْبِ .

(٢) الموشح ص ١٦١ .

(٣) خزائن الأدب ٢٣٩/١ .

(٤) المحتسب ٢١١/٢ .

(٢) البنية :

المعروف فى البنية الصرفية للكلمة أنها تطلق على كل ما يحدث تغييرا فى المعنى إذا حدث فيها تغيير أو تصرّيف ، لكن المفهوم سيكون أكثر اتساعا وشمولا، حيث سيدخل تحته كل تغيير يحدث فى بنية الكلمة، تغّير المعنى، أو لم يتغير .
ولقد أدرك ابن مالك هذا الأمر من قبل وبناءه على

الاتساع حيث قال :

"التصريف علم يتعلّق ببنية الكلمة ، ومالحروفها من أصالة وزيادة ، وصحة وإعلال ، وشبه ذلك - فخرج ببنية ، علم الإعراب والعروض ونحوهما ، مما لاتعلّق له ببنية الكلمة ، أى صيغتها ، وأورد أن بعض أحكام الإدغام نحو : اضرب بكرا ، وبعض أحكام التقاء الساكنين ، نحو : لم يضرب الرجل ، وأحكام الوقف ، كالوقوف على زيد بالسكون ، والرّوم والإشمام من علم التصريف ، ولاترجع لآبنية الكلم ، فالأولى أن يقال :
(١)
علم بأصول تعرف به أحوال الكلم التى ليست بإعراب" .

فهذه الأمور الصوتية لاعلاقة لها بالمعنى ، وما دخلت فى علم التصريف إلا من باب الاتساع ، وإذا كان حق لها الدخول تحته ، فالتغيير الذى يحدث فى البنية - وإن لم يغيّر فى المعنى - أحق بالدخول وأجدر .

والذى لاخلاف فيه أن الشاعر مطالب بالحفاظ على قوانين البنية الصرفية للكلمة ؛ لأن التغيير فى تلك البنية تغيير فى معانى الشعر .

(١) المساعد على تسهيل الفوائد ، تحقيق د. محمد كامل بركات ، مكة المكرمة ، منشورات مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى ، جامعة أم القرى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م ٦٠٥/٤ .

وقد كثرت مآخذ البيانين على الشعراء لما أحدثوه في
أبنية الكلام من تغيير وتبديل ، وقد تنوع ذلك التغيير
وتعدد ، فكان منه الحذف والزيادة ، والتخفيف ، والتشديد ،
والتنوين ، وتركه ، وما إلى ذلك .

فمن الحذف قول امرئ القيس :

لَهَا مَتْنَتَانِ خَطَاتَا كَمَا
أَكَبَّ عَلَى سَاعِدَيْهِ النَّيْمُ (١)

قال الكسائي : " أراد خَطَّاتَا ، فلما حرك التاء رد الالف
التي هي بدل من لام الفعل ؛ لأنها إنما كانت حذفت لسكونها
وسكون التاء ، فلما حرك التاء ردها ، فقال : خطاتا " (٢)
وذهب الفراء إلى أنه : " أراد خطاتان ، فحذف التون ،

كما قال أبو ذؤاد الإيادي :

وَمَتْنَانِ خَطَاتَانِ
كَزَحْلُوفٍ مِنَ الْمُهْضَبِ (٣)

ونُسب إلى المبرد أن " خطاتا مثنى حذفت نونه للإضافة
إلى كُما بضم الكاف ، على أنه ضمير تثنية وقع مضافا إليه " . (٤)
على أن نسبة هذا القول إلى المبرد فيها مقال ؛ لأن
رواية البيت بخلاف ما ذهب إليه ، قال البغدادي : " ولا أجزم
بمصدقه " ، ورفضه شعلب وقال : لم يقل بهذا أحد . (٥)
(٦)

وأورد صاحب إنباه الرواه هذا الرأي منسوباً إلى

-
- (١) الديوان ص ١٦٤ .
(٢) سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق الدكتور حسن
هنداوى ، دمشق ، دار القلم ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م ،
٤٨٤/٢ .
(٣) المصدر نفسه ٤٨٤/٢ .
(٤) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادي ، حققه عبد العزيز
رباع ، وأحمد الدقاق ، دمشق ، دار المأمون ، ط ١ ،
١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م ، ١٢٥/٤ .
(٥) المصدر نفسه ٢١٥/٤ .
(٦) مجالس العلماء ، الزجاجي ، تحقيق عبد السلام هارون ،
القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٣ م ص ٨٦ .

(١)

محمد بن عبد الله بن طاهر .

وذهب شعلب إلى ماذهب إليه الكسائي من قبل ، فقال :
 "والذى فيه من العربية أنه قال : خَطَّتا ، فلما تحركت التاء
 أعاد الألف من أجل الحركة والفتحة " .
 (٢)

وعدّ صاحب التنبيه على حدوث التصحيف هذا البيت من باب
 عسف اللغة بفن الحيلة ، وهذا مما اختص به الشعراء .
 (٣)

وهذا عيب من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن عند قدامة بن
 جعفر ، سماه التثليم "وهو : أن يأتى الشاعر بأسماء يقصر
 عنها العروض ، فيضطر إلى شلمها والنقص منها كقول علقمة فى
 صفة الإبريق :

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرْفٍ
 مَقْدَمٌ بِسَبَا الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ
 (٤)
 (٥)

أراد بسبائب الكتان : فحذف للعروض " .

وبيت امرئ القيس يمكن حمله على ما حمله عليه الكسائي ،
 وهو أن تحريك التاء كان سببا فى رد الألف المبدلة من الواو
 التى هى لام الفعل ، وهذا مذهب من مذاهب العرب فى كلامها
 حيث يجرون ما ليس بلازم مجرى اللازم .
 (٦)

كما يمكن حمله على الحذف وهو ماذهب إليه الفراء ،
 فالعرب تحذف نون التثنية . قال الشاعر :

-
- (١) إنباه الرواة على أنباه النحاة ١٤٦/١ .
 (٢) المصدر نفسه ١٤٦/١ .
 (٣) التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة الأصفهانى ، حققه
 محمد أسعد أطلس ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ١٣٨٨هـ /
 ١٩٦٨م ص ١٠٦ .
 (٤) الديوان بشرح الأعلام الشنتمرى ، حققه لطفى المّقال
 ودريّة الخطيب ، حلب ، دار الكتاب العربى ، ط ١ ،
 ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م ص ٧٠ .
 (٥) نقد الشعر ص ٢١٩ .
 (٦) سر صناعة الإعراب ٤٨٥/٢ .

لَنَا أَعْنَزُ لُبْنٌ ثَلَاثٌ، فَبَعْضُهَا
 لِأَوْلَادِهَا ثِنْتَا ، وَمَابَيْنَنَا عَنزٌ^(١)
 (٢)
 يريد ثِنْتَانِ فحذف النون .

وعلى هذا فإجراء الحركة العارضة مجرى الحركة اللازمة ،
 وحذف نون التثنية من أساليب العرب الفصحاء ، إلا أن الأول
 يطرد وينقاس ولذا قال ابن جنى : "ومذهب الكسائي في خطاها
 أقيس عندي من قول الفرّاء ، لأن حذف نون التثنية شيء غير
 معروف"^(٣) .

وقد يكون منشأ التغيير في بنية الكلمة من الزيادة ،
 كما كان هناك من الحذف ، وهذا أحد عيوب ائتلاف اللفظ
 والوزن سماه قدامة "التذنيب" وهو : "أن يأتى الشاعر بألفاظ
 تقتصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها كقول الكميت :

لَا كَعْبِدَ الْمَلِكِ أَوْ كَيْزِيدِ
 أَوْ سُلَيْمَانَ بَعْدَ أَوْ كَهْشَامِ^(٤)

فالمَلِكِ ، والمَلِكِ اسمان لله عز وجل ، وليس إذا سُمِّيَ
 إنسان بالتعبيد لأحدهما وجب أن يكون مسمى بالآخر ، كما أنه
 ليس من سُمِّيَ : عبد الرحمن هو من سُمِّيَ : عبد الله"^(٥) .

ومرد العيب عند قدامة "الوزن" فبنية الكلمة تنطوى
 على شيء من النشاز الذى تتأذى منه النفس الإنسانية ، ويذهب
 ما تتوقعه النفس من عذوبة الشعر وموسيقاه المتناسبة ، قال

(١) البيت فى الخصائص ٤٣٠/٢ ، وفى شرح حماسة أبى تمام
 للمرزوقى ٨٠/١ بلا نسبة .
 (٢) سر صناعة الإعراب ٤٨٧/٢ .
 (٣) المصدر نفسه ٤٨٥/٢ .
 (٤) فى نقد الشعر ص ٢٢٠ ، وفى الأغانى ٣٣٧/١٦ وفيه أو
 كوليد ، والبيت لم يرد فى ديوانه .
 (٥) نقد الشعر ص ٢٢٠ .

الباقِلَانِي : "وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف ، فيمير إلى الكزازة ، وتعود ملاحظته بذلك مُلَوحة ، وفصاحته عِيًا ، وبراعته تكلَّفًا ، وسلاسته تعسِّفاً ، وملاسته تلَوِّيا (١) وتعقداً " .

وقد يكون سبب المآخذ ترك تنوين ماحقه التنوين ، كقول ذي الرمة :

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْمَ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ
ومابال تكليم الدَّيَّارِ البلاعِ (٢)

قال الأصمعي : "أساء في قوله إِيْمَ بلاتنوين ، كان ينبغي أن يقول إِيْمَ عن أم سالم . فإذا كان نهياً قلت : إِيْهَا أَي : كف . فإن زجرت قلت : وَيْهَا ياهذا ... " (٣)

أما الأصمعي فقد كان كثير الطعن على ذي الرمة ، ومرد ذلك أن ذا الرمة كان يعتقد العدل ، فمع أنه كان يقول : ذو الرمة "حجة لأنه بدوى" ، و"من أراد الغريب من الشعر المحدث ففي أشعار ذي الرمة " (٤) (٥) (٦)

فلقد أنكر عليه كثيراً من شعره بحجة أنه "أكل المالح والبقل في حوانيت البقالين" (٧) .

وترك التنوين في بيت ذي الرمة يُؤَوِّل عند علماء العربية على البناء على الوقف ، أو على ضرورة الشعر . قال ابن السكيت : "إنما جاء ذو الرمة هنا بإيم غير

-
- (١) إعجاز القرآن ص ٢٢٠ .
(٢) الديوان ٧٧٨/٢ .
(٣) المصدر نفسه ٧٧٩/٢ .
(٤) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٧ .
(٥) الموشح ص ٢٧٠ .
(٦) المصون في الأدب ، العسكري ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الخانجي ، ط ٢ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ١٧٣ .
(٧) الخصائص ٢٩٥/٣ .

(١)
منون مع أنه موصول بما بعده ؛ لأنه نوى الوقف" وتبعه
(٢)
الجوهري .

وقال ابن السريّ الزّجاج : "إذا قلت : إيم يارجل فإنما
تأمره بأن يزيدك من الحديث المعهود بينكما ، كأنك قلت :
هات الحديث ، وإن قلت : إيم بالتّنين فكأنك قلت : هات
حديثاً ؛ لأن التّنين تنكير ، وذو الرمة أراد التّنين فتركه
(٣)
للضرورة " .

والتّنين جاء في البيت على لغة العرب ، وللتّنين في
العربية خمسة أضرب منها هذا الضرب الذي استثمره ذو الرّمة
ليحقق من خلاله هدفاً فنياً ، هو الدلالة على الخصوص ، "فإذا
نونت فكأنك قلت في إيم : استزادة ، وإذا قلت : إيم فكأنك
قلت : الاستزادة ، فصار التّنين علم التنكير ، وتركه علم
التعريف ، قال ذو الرمة :

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْمَ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ
وَمَابَالُ تَكْلِيمِ الدِّيَارِ الْبَلَّاقِ (٤)

فكأنه قال : الاستزادة ، وأما من أنكر هذا البيت على
ذو الرّمة ، فإنما خفى عليه هذا الموضع " .
(٥)

والذي خفى عليه هذا الموضع هو الأصمعي الذي قال عنه
الكسائي : "ولم يكن الأصمعي صاحب عربية" أي نحو . فالعربية
كثيراً ما تطلق في كتب المتقدمين من النحاة ، ويراد بها علم
(٦)

(١) خزانة الأدب ٢٠٨/٦ ، إصلاح المنطق ، تحقيق أحمد شاکر ،
وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٤ ،
١٩٨٧ م ، ص ٢٩١ .
(٢) الصحاح (ايه) .
(٣) المصدر نفسه (ايه) .
(٤) الديوان ٧٧٨/٢ .
(٥) سر صناعة الإعراب ٤٩٤/٢ .
(٦) مجالس العلماء ص ٣٥ .

النحو ، وبخاصة عند سيبويه .

وإيه اسم من أسماء الأفعال ، تأتي معرفة ، وتأتي نكرة وصحتها مشروطة بسياقها الذي تنتمي إليه ، وهدفها الذي تسعى لبلوغه .

وإذا كانت قد غابت القيمة الجمالية التي يثيرها ترك التنوين على الأصمعي ، الذي كان تشاغله باللغة يصرفه عن تأمل مثل هذه القيمة ، فإنها لم تغب عن البغدادي قال : "وإن كان ترك التنوين ضرورة ؛ لأنه أراد من الطلل أن يخبره عنها أي حديث كان ، وليس فيه ما يقتضى أن يحدثه حديثا معهودا ، كذا قيل .

وفيه أنه إنما طلب حديثا مخصوصا وهو الحديث عن أم سالم ، وبه يسقط قول ثعلب في أماليه . تقول العرب إيه بالتنوين بمعنى حدثنا . وأما قول ذي الرمة فإن ترك التنوين مبنّى على الوقف ، ومعناه إيه : أي حدثنا " .

ومن عيوب البنية تشديد ماحقه التخفيف كقول المتنبي :
فَأَرْحَامُ شَعْرٍ يَتَمَلَّنَ لَدُنَّهْ
وأرحامُ مالٍ مَاتَنِي تَخَقَّطَ (٢)

فقد شدد النون في لدن ، والتشديد فيها غير معروف في لغة العرب . أو كقول أبي تمام : (٣)

أَلَا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الْخَلِيِّ
وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِنْ إِحْدَى بَلِيٍّ (٤)

لأنه لا يقال إلاشجٍ وشجيّه بالتخفيف ، وهذا مما جاء خفيفا والعامّة تُشدده عند ابن قتيبة . والعرب تقول : "ويل للشجي (٥)

(١) شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش ، بيروت ، عالم الكتب ، بدون تاريخ ، ٣٠/٨ .

(٢) الديوان ٢/٢٤٠ .

(٣) الوساطة ص ٤٥٠ .

(٤) الديوان ٣/٣٥١ وفيه أياويل .. وبالي الربع .

(٥) أدب الكاتب ، تحقيق محمد الدالي ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٣٧٩ .

من الخَلَّى ، الشجى خفيف والخلَّى شديد" (١) .

وقد يكون العكس فيخفف الشاعر ماحقه التشديد كقول أبى

نواس :

فَمَا ضَرَّهَا إِلَّا تَكُونُ لِحَرْوَلٍ وَلَا الْمَزْنَى كَعَبٍ وَلَا لِيَزِيدٍ (٢)

قال المبرد : "الحن فى تخفيفه ياء النسب فى قوله

المزنى فى حشو الشعر ، وإنما يجوز هذا ونحوه فى القوافى" . (٣)

وأما لَدَنْ فقد وردت فى القرآن الكريم مشددة كقوله

تعالى : {فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا ،

وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا} (٤) ، وقوله تعالى : { ... قَدْ بَلَغْتَ مِنْ

لَدُنِّي عَذْرًا} (٥) .

وسيقال إن تشديد النون فى الآيتين الكريمتين مرده

وجود نون أخرى ؛ لأن النون مدغمة ، ولذا قال أبو الفتح عن

بيت أبى الطيب : "قوله : لَدَنَّهُ فيه قبح وشناعة ، وليس هو

معروفا فى كلام العرب ، وليس يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى

نحو لَدَنِّي ، وَلَدُنَّا" (٦) .

ولكن أيضا سيقال : "شبه بعض النحويين بعضها ببعض ،

فكما يقال لَدَنِّي يقال لَدَنَّهُ ، بحمل أحد الضميرين على الآخر ،

وإن لم يكن فى الهاء ما يوجب الإدغام من زيادة نون قبلها ،

كما قالوا يَعِدُّ ، فحذفوا الواو لوقوعها بين ياء وكسرة ، ثم

قالوا : أَعِدُّ ، وَنَعِدُّ ، وتعد ، فحذفوا الفاء أيضا ، وليس

هناك ما يوجب حذفها" (٧) .

(١) المصدر السابق ص ٣٧٩ .
(٢) الديوان ص ٤٧٣ ، وفيه : وماضرها ألا تعد .

(٣) الموشح ص ٤١٤ .

(٤) سورة الكهف : ٦٥

(٥) سورة الكهف : ٧٦

(٦) ، (٧) الديوان بشرح العكبرى ٢٤٠/٢ .

ولغة الشعر جوهرها الاتساع والتجدد ، والشعر يجوز فيه
 (١) ما لا يجوز في غيره فللشاعر "تشديد المخفف ، وتخفيف المشدد".
 ولذا نقول : إن تشديد لَدُن في البيت مما تختص به لغة
 الشعر ، وقد يكون في تشديدها قيمة لا يمح إغفالها ، والبنية
 الصرفية جزء من المعنى ، يجب الاعتداد بها ، فهي لاتأتى
 لمجرد إقامة الوزن ، أو الوفاء بمقتضيات الصحة فقط ، ولكن
 لتقوى معنى ، وتخصب رؤية ، مع مالها من قيمة في ذاتها
 لاتنتقص .

قال القاضى الجرجانى : "والتشديد في لدن أحسن من هذا
 كله ؛ لأن النون ساكنة مع هاء ، والنون تتبين عند حروف
 الحلق لتباعدها منها فزاد في تبيينها فاجتلب التشديد ،
 (٢) وهذه زيادة النون" .

وأما تشديد ياء الشَّجَى في بيت أبى تمام ، فإن هذا
 مألوف عند العرب وإن أنكره ابن قتيبة ، وقد أدرك ذلك أبو
 تمام "روى أن ابن قتيبة قال لأبى تمام الطائى : يا أبا تمام
 أخطأت في قولك :

أَلَا وَيْلَ الشَّجَى مِنَ الْخَلَى
 (٣) وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِنْ إِحْدَى بَلَى

فقال له أبو تمام : ولم قلت ذلك ؟ قال : لأن يعقوب
 قال : شج بالتخفيف ولا يشدد . فقال له أبو تمام : من أفصح
 عندك ؟ ابن الجرمقانية يعقوب ، أم أبو الأسود الدؤلى حيث
 يقول :

وَيْلُ الشَّجَى مِنَ الْخَلَى فَإِنَّهُ
 (٤) نَصَبُ الْفُؤَادِ لِشَجْوِهِ مَغْمُومٌ

(١) المصدر السابق ٢٤٠/٢ ، ضرائر الشعر ص ١٣٤ .

(٢) الوساطة ص ٤٥١ .

(٣) الديوان ٣٥١/٣ .

(٤) الديوان ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد ، مكتبة
 النهضة ، ط ٢ ، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م ، ص ١٣٠ وفيه الخلى من
 الشجى وبشجوه . والقصة فى الاقتضاب ١٨٥/٢ .

قال البَطْلِيُّوسِي : "والذى قاله أبو تمام صحيح . وقد
طابق فيه السماع القياس ، وقد قال أبو ذؤاد الإيادي :
وناهيك به حجة .

مَنْ لِعَيْنٍ بِدَمْعِهَا مَوْلِيَّهَ وَلِنَفْسٍ بِمَا عَنَّاهَا شَجِيهَ^(١)

والفرق بين التشديد والتخفيف هو الفرق بين اسم
الفاعل واسم المفعول . قال صاحب الاقتضاب : "قد أكثر
اللغويون من إنكار التشديد فى هذه اللفظة ، وذلك عجب منهم؛
لأنه لاخلاف بينهم أنه يقال : شَجَوْتُ الرجل أشجوه ، إذا أحزنته
وَشَجَى يَشْجَى شجاً : إذا حزن ، فإذا قيل : شَجَّ بالتخفيف كان
اسم فاعل من شَجَى يَشْجَى فهو شَجَّ كقولك : عَمَى يَعْمَى فهو عَمَّ ،
وإذا قيل شَجَى بالتشديد ، كان اسم المفعول من شجوته أشجوه^(٢)
فهو مَشْجَوٌّ ، وشَجَى كقولك : مقتول وقتيل ، ومجروح وجريح" .

أما التخفيف فى ياء النسب فى بيت أبى نواس فقد جاء
مخالفاً للمألوف؛ لأن الأصل فى ياء النسب أن تكون مشددة
"وكانت الياء مشددة ؛ لأن النسب أبلغ من الإضافة ، فشدوا
الياء ليدلوا على هذا المعنى..."^(٣)

والعرب إنما تجيز تخفيف ياء النسب فى القوافى ، أما
فى حشو الكلام كما فى بيت أبى نواس فلا ؛ لأن الكثير تخفيف
المشدد فى الوقف ، والقافية وقف إليها ينتهى النغم .
وقد يخفف فى غير القوافى وهو قليل كقول ابن قيس
الرقيات :

(١) الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب ١٨٥/٢ ، ١٨٦ .
(٢) المصدر نفسه ١٨٥/٢ .
(٣) أسرار العربية ، أبو البركات الأنبارى ، تحقيق محمد
البيطار ، دمشق ، منشورات المجمع العلمى العربى
١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م ص ٣٦٩ .

بَكِّيْ بَعِيْنِيْكَ وَ اِكْفِ الْقَطْرِ
ابن الحَوَارِي الْعَالِي الذِّكْرِ (١)
يريد : ابن الحواري (٢).

وأبو نواس شاعر قدير ، يقدم على الكلام لعلمه أن
الشعر يتطلب منه تلك الشجاعة ، وأن اللغة تبيح له ذلك
الإقدام ولا تحظره عليه ، "وللعرب إقدام على الكلام ، شقة
بفهم أصحابهم عنهم" (٣) ولقد أدرك هذا ابن قتيبة اللغوي
المتشدد فقال : "لقد كان يلحن في أشياء من شعره لا أراه
فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم ، وعلى بيّنة من علل
النحو" (٤).

ومنها أن يَكْثُرَ ورود الفعل في العربية على "فعل"
فيأتي به الشاعر على "أفعل" مخالفا للكثير المألوف ، ومن
ذلك قول الكميت :

أُرْعِدْ وَأَبْرِقْ يَايَزْ يَدُ فَمَا وَعَيْدُكَ لِي بِفَائِرٍ (٥)
قال الأصمعي : "ولا يقال أُرْعِدْ وَأَبْرِقْ" وإنما يقال : "رَعَدَ
وبرق" (٧).

وحكى اللغتين أبو عبيدة وأبو عمرو ، وحين احتج على
الأصمعي ببيت الكميت قال : "ليس قول الكميت بحجة ، وهو
مولد" (٨) وعندما أنشدوه قول المثلث :

فَإِذَا حَلَلْتُ وَدُونَ بَيْتِي غَاوَةٌ
فَأَبْرِقْ بِأَرْضِكَ مَا بَدَا لَكَ وَارْعِدْ (٩)

-
- (١) الديوان ص ١٨٣ وفيه بدمعك . وابن الحواري : مصعب بن
الزبير .
(٢) ضرائر الشعر ص ١٣٦ .
(٣) الحيوان ٣٢/٥ .
(٤) الشعر والشعراء ٨١٨/٢ .
(٥) شعر الكميت ٢٢٥/١ .
(٦) إصلاح المنطق ص ١٩٣ .
(٧) الموشح ص ٣٠٨ .
(٨) إصلاح المنطق ص ١٩٣ ، الموشح ص ٣٠٢ .
(٩) الديوان ص ١٤٧ .

وقول الآخر :

إِذَا جَاوَزْتَ مِنْ ذَاتِ عِرْقٍ ثَنِيَّةٍ
فَقُلْ لِأَبِي قَابُوسَ مَا شِئْتَ فَارْعُدْ^(١)
قال : "هذا كلام العرب"^(٢).

وعاب قول زهير :

رَأَيْتُ ذَوَى الْحَاجَاتِ حَوْلَ بَيُوتِهِمْ
قَطِينًا بِهَا حَتَّى إِذَا أَنْبَتَ الْبَقْلُ^(٣)

قال : "هو خطأ ؛ إلا أن يقول : أنبتته الله ، وإنما

(٤)

يقال : نبت البقل . ويقال : أنبتت الأرض" .

وقد أنكر بعض علماء العربية أمثال أبي زيد ، وأبى عبيدة ، على الأصمعي صنيعه هذا ؛ لأنه يعيب كلاما عربيا ، تكلم به أصحاب السليقة ، وسمع من أبناء بجدتها . قال أبو حاتم : "جاءنا أعرابي من بنى أبى بكر بن كلاب من أقمح الناس . كئنه مستوحش من الناس ، بدوى ، وهو يقول : قفى القفاء ، وجفت الأقلام" .

فسألته : كيف تقول أرعدت وأبرقت ؟ قال أبو زيد من قبل أن يجيب : دعونى أسأله ، وأتولى السؤال فأنا أرفق به فقال له : كيف تقول فى التهديد : إنك لتبرق وترعد ؟ فقال : أفى الجخيف تعنى أم فى الوعيد ؟ أقول : انك لتبرق لى وترعد ..."^(٥)

-
- (١) ديوان شعر المتلمس ص ٢٨٠ .
(٢) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٦ .
(٣) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ٩٢ ، وفيه قطينا لهم .
(٤) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، العسكري ، تحقيق عبد العزيز أحمد ، القاهرة ، مكتبة مصطفى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٨٣هـ / ١٩٦٣م ، ص ٢٦٦ .
(٥) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، والجخيف : الكبر .

ويؤيد هذا قول أبى عبيدة وأبى زيد : "برق الرجل وأبرق إذا أوعد وتهدد ، وكذلك برقت السماء وأبرقت ، والاختيار فى هذا برق الرجل وبرقت السماء" .^(١)

ويقال : "رعدت السماء وأرعدت ، جاءت برعد ، ورعد الرجل وأرعد إذا أوعدو تهدد..." .^(٢)

فهما بمعنى واحد كما ذكر الزجاج والجواليقى ، ومثلهما نبت وأنبت ، يقال : "نبت البقل وأنبت" .^(٣)

وعلى هذا فإجماع العلماء هؤلاء على صحة الصيغة "أفعل" يدحض ما قال به الأصمعى وتشدد فيه . ويقوى لغة الشعر .

ولقد عقد ابن دريد فى جمهرته فصلا بعنوان : "فَعَلْتُ وَأَفَعَلْتُ تكلمت به العرب واتفق عليه أبو زيد وأبو عبيدة ، وتشدد فيه الأصمعى ولم يُجز أكثره" .^(٤)

وتشدد الأصمعى مبناه على الاعتماد على اللغة الأشهر فقد^(٥)

كان "لايحكى عن العرب إلا الشئ الصحيح" . وكان بإمكانه أن يكون أكثر اتساعا فى قبول كلام العرب ، والاحتياط له ، وألا يتعجل فى التخطئة لمخالفتها ما هو مشهور كثير ، "وأما من تبخر فى كلام العرب وعرف أساليبه الواسعة ، ووقف على مذاهبه القديمة ، فإنه إذا ورد عليه منها ما يخالف المعهود

(١) فعلت وأفعلت . أبو إسحاق الزجاج ، تحقيق ماجد الذهبى سوريا ، الشركة المتحدة للتوزيع ، ط ١ ، ١٤٠٤هـ /

١٩٨٤م ، ص ٦ . وما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد للجواليقى ، حققه ماجد الذهبى ، دمشق ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ص ٢٧ .

(٢) فعلت وأفعلت ص ٤٢ ، وما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد ص ٤٢ .

(٣) المصدران ص ٧١، ٩١ ، وانظر لسان العرب (نبت) .

(٤) جمهرة اللغة ١٢٥٧/٣ .

(٥) نزهة اللباء فى طبقات الأدباء ص ٨٩ .

(١)
من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى النكير فيه والتلحين".
ومنها مخالفة المألوف في التثنية والجمع ، فيثنى
الشاعر ويجمع على خلاف ما يطرده وينقاس . ومما عيب جمعه قول
الفرزدق في مدح آل المهلب :

وَإِذَا الرِّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ

(٢)
خَضَعَ الرِّقَابَ نَوَاحِسَ الْأَبْصَارِ

قال المبرد : "لم يأت فاعل على فواعل نعنا إلا في
حرفين فارس وفوارس، وفي المثل هالك في الهواك ، ولا يكون
مثل هذا أبدا إلا في ضرورة" .
(٣)

ولما قال بشار في صفة السفينة :

تُلَاعِبُ نَيْنَانَ الْبُحُورِ وَرَبَّمَا

(٤)
رَأَيْتُ نَفُوسَ الْقَوْمِ مِنْ جَرِيهَا تَجْرِي

انكر سيبويه عليه جمع نُونٍ على نَيْنَانَ "وزعم أن العرب
لا تجمع النون على نَيْنَانَ ، واتمّل ذلك ببشار . فقال : ويحه !
أما يقول : حَوّتْ وَحِيَّتَانِ وَغُولٌ وَغِيلَانِ ؟" .
(٥)

وإنما عاب المبرد جمع فاعل على فواعل ، نعنا لمذكر
عاقل في بيت الفرزدق ، فلكى لا يلتبس بالمؤنث ، كضوارب
وقواتل جمع ضاربة وقاتلة ، وإنما جاز هذا الجمع في فوارس
(٦)
وهواك ؛ لأنه مما لا يستعمل في المؤنث .

(١) بيان إعجاز القرآن ، الخطّابي ، ضمن ثلاث رسائل في
إعجاز القرآن ، نشرها محمد خلف الله والدكتور محمد
زغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م ،
ص ٤٦ .

(٢) الديوان ص ٢٦٦ .

(٣) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ١٣١ .

(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .

(٥) نور القبس ص ٩٥ ، ٩٦ .

(٦) الموشح ص ٦٧ .

قال صاحب التنبیہات : "وقد كان وهو عنه فى غفلة ، قد جاء طائح فى الطوائح ، كما قالوا هالك فى الهالك ، قال نهشل بن حرى :

لَيْبِكَ يَزِيدُ بَائِسٌ ذُو ضَرَاةٍ
وَأَشَعْتُ مِمَّنْ طَوَّحَتْهُ الطَّوَائِحُ (١)

وجاء فى غير ضرورة لذى الرمة فى صفة فحل إبل :
طَوَى الْبَطْنَ عَافَى الظَّهْرَ ، أَقْصَى صَرِيْفَهُ
عن الشول شذان الفحول العوارم (٢)

وعلى بن حمزة لايفرق بين ماهو نعت لمذكر عاقل لايمح جمعه على فواعل عند القوم ، وماهو نعت لمذكر غير عاقل لاخلاف فيه ، فنواكس صفة لمذكر عاقل ولذا عيبت .

قال سيبويه : "وإن كان فاعل لغير الأدميين كسر على فواعل ، وإن كان لمذكر أيضا ؛ لأنه لايجوز فيهما ماجاز فى الأدميين من الواو والنون ، فصارع المؤنث ، ولم يقو قوة الأدميين . وذلك قولك : جمال بوازل ، وجمال عواضه ، وقد اضطر فقال فى الرجال وهو الفرزدق :

وَإِذَا الرَّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ
خُفَّعَ الرَّقَابِ نَوَاكِسَ الْأَبْصَارِ (٣)

وسيبويه يحمل البيت على الضرورة التى تختص بها لغة الشعر ، وقيل : إنما جاز ذلك ؛ لأن نواكس من الصفات المستعملة استعمال الأسماء فقرب منها ؛ لأنه لابس فيه ، وقيل : جرت مجرى المثل ، والمثل من شأنه ألا يغير عن أصله . (٤)

(١) الديوان ٧٦٥/٢ وفيه شذان البكار .
(٢) التنبیہات ص ١٣١ ، والبيت فى الديوان .
(٣) الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ م ، ٦٣٣/٣ .
(٤) خزانة الادب ٢٠٦٠٢٠٥/١ .

وذهب أبو على الفارسي إلى أن هذا الجمع لا يمتنع جمعه جمع
(١)

مذكر سالم .

وللبيت رواية أخرى رواها شعلب وهي : نواكسي الأبصار ،
على أن نواكسي جمع مذكر لنواكسين ، وفسّر شعلب إدخال الياء
في هذه الرواية على أن الفرزدق رد النواكس إلى الرجال
والتقدير : "وإذا الرجال رأيتهم نواكس أبصارهم ، فكان
النواكس للأبصار فنقلت إلى الرجال ، فلذلك دخلت الياء" (٢)
وسيبيويه كان أقرب إلى دائرة الفن حين حمل البيت على
الضرورة - بمعناها الفني - .

فالفرزدق إنما اختار هذا الجمع - الذي عابه النحاة
واللغويون لالتباسه بالمؤنث - لينتزع القوم من أفق الرجولة
التي يبلغ فيها يزيد منزلة لا يكاد يبلغها أحد ، فهم يبدوون
في حضرته كالنساء خضع الرقاب ، نواكس الأبصار .
فاللغة تخرج بهم من أفق الرجولة إلى الانغماس في ضيق
الضعف والخل ، وهما من أخص خصائص النساء .
والعبارة لاتعني الهجاء ، بقدر ماتعنى امتداح الرجل ،
حين يبدو "الرجال" أمامه بهذه الصورة المزرية .

وما اختار الفرزدق للأعناق ، والأبصار إلا لما فيهما من
علامات الرجولة ، فالأعناق ترتبط في العربية بالوجاهة
والرياسة ، في انتمائها قوة وشموخ ، وفي تطامنّها خمول
وضعف .

وكذلك الأبصار فهي شواهد القلوب ، ومفتاح البصيرة ،
والرجولة لاتتجلى إلا بشموخ العنق ، وحدة البصر وعلوه ،

(١) المصدر السابق ٢٠٥/١ .

(٢) لسان العرب (نكس) .

وهما عنصران مفقودان لدى القوم ، ومما مضارعة الجمع المكسر
للتأنيث إلا صورة صادقة للضعف الذى أحكم نسجه الشاعر على
نفوس القوم المنكسرة .

أما ما عابه سيبويه على بشار من جمع نون على نينان ،
فلأن ذلك مخالف للقياس عنده ، والنون هو الحوت ، وزنا
ومعنى ، وزنته فى العربية "فعل" معتل العين ، وما كان على
هذه الصفة فإنه يجمع على "أفعال" عند ارادة بناء أدنى عدد
وهو القياس والأصل ، وعند ارادة بناء أكثر العدد يجرى مجرى
"فعل" ويجمع على فعْلان ^(١) .

وتعجب بشار من نقد سيبويه ، مبعثه ادراكه لابتعاد
اللغة والشعر معا "وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله" ^(٢) .
واللغة لم ترد كلها سماعا ، فكثير منها قياسى ،
وبشار يقيس على لغة العرب و"ما قيس على كلام العرب فهو من
كلام العرب" ^(٣) .

وفوق هذا كله سيبويه يرى أن فُعْل "كُنُون يجمع على فِعْلان
نِينان ، عند إرادة أكثر العدد ، وهذا ما أراده بشار .
وهو ما يتفق وسياق القصيدة ، فهى عذراء ، تتشمّص
بفرسانها ، وتلاعب حيتان البحر .

وَعَذْرَاءٌ لَا تَجْرِي بِلَحْمٍ وَلَا دَمٍ
بَعِيدَةٍ شَكْوَى الْإَيْنِ مَلْحَمَةِ الدَّبْرِ
إِذَا طَعَنْتَ فِيهَا الْقَبُولَ تَشَمَّصَتْ
بِفُرْسَانِهَا لَا فِي سَهْوٍ وَلَا وَغْرِ

(١) الكتاب ٥٩٣/٣ .
(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .
(٣) الاقتراح فى علم أصول النحو ، السيوطى ، تحقيق وتعليق
الدكتور أحمد محمد قاسم ، القاهرة ، مطبعة السعادة ،
ط ١ ، ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م ، ص ١٠٨ .

وَإِنْ قَصَدْتُ دَلْتُ عَلَى مَتَنَصِّبٍ
ذَلِيلِ الْقَرَى لَأَشَىءُ يَفْضِرِي كَمَا تَفْضِرِي (١)

وَنَيْنَانِ أَمْلَهَا نُونَانٌ قَلْبَتِ الْوَائِءَ لِمُنَاسِبَةِ الْيَاءِ
لِكَسْرَةِ النُّونِ . (٢) وَقَدْ وَرَدَ هَذَا الْجَمْعُ عِنْدَ الْعَرَبِ ، قَالَ أَبُو
الدَّرْدَاءِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ فِي الْمَرَى : "ذَبَحَ الْخَمْرَ النَّيْنَانِ
وَالشَّمْسُ" . (٣)

وَفِي حَدِيثٍ عَلَى رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ : "يَعْلَمُ اخْتِلَافَ النَّيْنَانِ فِي
الْبُحُورِ الْغَامِرَاتِ" . (٤)

وَمِمَّا أَخَذَهُ الْبَيَانِيُّونَ عَلَى بَنِيَةِ الْكَلِمَةِ فِي النَّصِّ الشَّعْرِي
تَأْنِيثَ الزَّوْجِ بِالْتَّاءِ ، فَقَدْ أَنْكَرَ الْأَصْمَعِيُّ عَلَى ذِي الرُّمَّةِ قَوْلَهُ :

أَذُو زَوْجَةٍ فِي الْمِصْرِ أَمْ لِخُصُومَةٍ
أَرَاكَ لَهَا بِالْبَصْرَةِ الْيَوْمَ ثَاوِيَا (٥)

عَلَى أَنَّهُ لَمْ يَنْكَرْ ذَلِكَ عَلَى عَبْدَةَ بْنِ الطَّبِيبِ فِي قَوْلِهِ :

وَلَقَدْ عَلِمْتُ أَنَّ قَمْرِي حُفْرَةٌ
غَبْرَاءُ يَحْمِلُنِي إِلَيْهَا شَرَجُ
فَبَكَى بَنَاتِي شَجَوْنٌ وَزَوْجَتِي

وَالطَّامِعُونَ إِلَيَّ ثُمَّ تَصَدَّعُوا (٦)

-
- (١) الديوان ٢٥٣/٣ .
(٢) لسان العرب (نون) .
(٣) صحيح البخاري ، تركيا ، المكتبة الإسلامية ١٩٧٩م ،
كتاب الذبائح ، باب قوله تعالى : { أَهْلَ لَكُمْ صَيْدُ
الْبَحْرِ } ٢٢٣/٦ . وَالْمَرَى : يَدَامُ يَعْمَلُ فِي الشَّامِ ،
وَالْمُرَادُ هُنَا : أَنَّ السَّمَكَ يَوْضَعُ فِي الْخَمْرِ وَيَجْعَلُ فِي
الشَّمْسِ ، فَيَتَغَيَّرُ طَعْمُ الْخَمْرِ إِلَى طَعْمِ الْمَرَى . اللِّسَانُ
(ذَبَحَ) .
(٤) لسان العرب (نون) .
(٥) الديوان ١٣١١/٢ وفيه بِالْمِصْرِ ، وَذُو خُصُومَةٍ ، وَبِالْبَصْرَةِ
الْعَامَ .
(٦) شعر عبدة بن الطبيب ، جمعه الدكتور يحيى الجبوري ،
بغداد ، دار التربية ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ص ٤٨ .

قال أبو زيد : "يقال : هي زوجي ، وكان الأصمعي يكره :
(١)
هي زوجتي ، وقد قرئ عليه هذا الشعر فلم ينكره" .
ولكنه أنكر ذلك على ذي الرمة ، وكان يحتج بقوله
تعالى : { أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ } (٢) .

وعند أهل الحجاز تطلق كلمة زوج على المرأة والرجل ،
(٣)
وهو الأصح . "وأهل نجد يقولون : زوجة ، وهو أكثر من زوج" .
وعلى هذا يكون أزواج جمع زوج ، وزوجات جمع زوجة ،
وعلى الأول ورد قوله تعالى : { قُلْ لِأَزْوَاجِكُمْ } (٤) وجاء على الثاني
قول الشاعر :

يَا صَاحِبَ بَلْعِ ذَوِي الزَّوْجَاتِ كُلِّهِنَّ
أَنْ لَيْسَ وَصْلٌ إِذَا انْحَلَّتْ عَرَى الذَّنْبِ (٥)

قال البغدادي : "وقول الأصمعي : لاتكاد العرب تعرف
زوجيه ، غلط وفمحاء العرب يقولون : زوج وزوجة ، فممن قال
في ذلك لقمان بن عاد ، رواه عنه أهل الضبط والثقات فقالوا :
قال لقمان في خبر له :

يَا ذَا النَّجَادِ الْحَلَكَةَ
وَالزَّوْجَةَ الْمُشْتَرَكَةَ
لَيْسَتْ لِمَنْ لَيْسَ لَكَ (٦)

-
- (١) النوادر في اللغة ص ١٩٤ ، مجالس العلماء ص ١٥٠ ،
الخصائص ٢٩٥/٣ .
(٢) سورة الأحزاب : ٣٧ .
(٣) المذكر والمؤنث ، الفراء ، حققه د. رمضان عبد التواب
القاهرة ، دار التراث ، ١٩٧٥ م ص ٩٥ .
(٤) سورة الأحزاب : ٥٩ .
(٥) البيت لأبي الغريب الأعرابي في خزانة الأدب ٩٣/٥ ، وفي
المذكر والمؤنث بلا نسبة ص ٩٥ .
(٦) شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ ، وفي لسان العرب (حلك)
مع تغيير في الرواية .

وقال الفرزدق :

وَإِنَّ الَّذِي يَسْعَى لِيُفْسِدَ زَوْجَتِي
كَسَاعٍ إِلَى أُسْدِ الشَّرَى يَسْتَبِيلُهَا^(١)

وقال الشَّماخ :

قَدْ أَصْبَحَتْ زَوْجَةً شَمَّاخٍ بِشَرٍّ^(٢)
فَمَا أَنَالَ الْيَوْمَ مِنْهَا مِنْ خَبَرٍ

وبهذا تكون زوجة عربية فصيحة ، ولاتعاب لقلة ورودها
قياسا على زوج ، بل كيف تعاب على ذى الرِّمَّة ، ولاتنكر على
عَبْدِهِ ، ولقمان ، والفرزدق والشَّماخ ، قال الزَّجَّاجى : "وإنما
لَجَّ الْأَصْمَعَى لِأَنَّهُ كَانَ مَوْلَعًا بِأَجُودِ اللُّغَاتِ ، ويرد ما ليس
بِالْقَوَى ، وذلك الوجه أجود الوجهين"^(٣) .
وقد يصح كلام الزَّجَّاجى لو أن الْأَصْمَعَى أنكر على عَبْدَةِ وَذَى
الرِّمَّةَ معا ، ولكنها العصبية ، والهوى .

-
- (١) الديوان ص ٤١٧ وفيه : فَإِنَّ امْرَأً يَسْعَى يُخَيِّبُ ...
(٢) الديوان ، تحقيق صلاح الدين الهادى ، القاهرة ، دار
المعارف ، ١٩٧٧ م ، ص ٤٣٧ .
(٣) والخبر فى شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ .
مجالس العلماء ص ١٥٠ .

(٣) الدلالة :

الدلالة هي : "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر" .^(١)

والدلالة إما أن تكون لفظية أو غير لفظية .
واللفظية هي : "كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه ، للعلم بوضعه" .^(٢)

ومعنى هذا أن لفظ دلالة اجتماعية عرفية اصطلاح عليها أصحاب اللغة ، والعلم بتلك الدلالة يقوم على العلم بمواضع اللغة ، فالمتلقى يعلم أن هذا الدال علامة على ذلك المدلول .

ودلالة الكلمة في النص الشعري تأخذ بُعداً جديداً ، ينأى بها عن تلك المواضع أحياناً ، حين يضاف عليها المبدع من تجاربه وإيحاءاته ما يكسبها نوعاً من الحركة التي تغالب بها ثبات المعنى المعجمي إلى رحابة المجاز .

وكثيراً ما أُتيت دلالة الكلمة في النص الشعري من هذا الباب ؛ لأنها جازت مكانها ، وفارقت معجميتها ، وعقد لها نسب في الفكر جديد . ومن هذا ما عابه الأصمعي على ذي الرمة في قوله يصف الكلاب :

حَتَّى إِذَا دَوَّمتْ فِي الْأَرْضِ أَدْرَكَهَا
كَبَّرٌ ، وَلَوْ شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْهَرَبُ^(٣)

قال : "الفمحاء لا يقولون دَوَّمتْ في الأرض ، وإنما يقولون دَوَّمتْ في الهواء إذا حلق ، ودَوَّى في الأرض ، إذا ذهب" .^(٤)

(١) التعريفات ، على بن محمد الجرجاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٠٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٤ .
(٣) الديوان ١٠٢/١ .
(٤) الموازنة ص ٤١ ، وانظر : الشعر والشعراء ٥٣٤/١ ، الخصائص ٢٩٦/٣ .

وأخذ عليه وصف الماء بأنه جامس فى قوله :

نغار اذا ما الروح أبدى عن البرى

(١)

ونقرى عبيط الشحم ، والماء جامس

(٢)

قال : "انما يقال للجامد من السمن وما أشبهه جامس" .

منطق الالف يفرض على ذى الرمة أن يقول فى البيت الأول

دوى ، لأن دوم وضعت لما يطير فى الجو "يقال : دوم الطائر :

(٣)

اذا حلق واستدار فى طيرانه ، ودوى فى الأرض : أى ذهب" .

وأن يقول فى البيت الآخر : جامد ، لأن الماء لا يوصف

بالجموسة فالجامس هو السمن وما أشبهه من الدهون وعلى هذا

(٤)

سارت العرب فهم "لايكادون يقولون ذلك للماء" .

ومما لاشك فيه أن وضع اللفظ فى موضعه ، وإدراك الفرق

بينه وبين ما يقاربه فى معناه أمر له قيمته فى البيان ،

فهو دليل على الحس الجمالى للغة عند المبدع ، ولذا لا غرابة

(٥)

أن يكون هذا الفن عمود البلاغة عند الخطابى .

الا أن الشاعر قد يجد فى الكلمة من الإشارة ، والوفاء

بمتطلبات الفن ما لا يجده اللغوى ، لموقف كل منهما من اللغة

فالشاعر يفتش عن لفظ يفى بتجربته ، واللغوى - وبخاصة رجل

كالأصمعى - يبحث فى الشعر عن المطابقة والمحة والخطأ .

وذو الرمة له غاية غير غاية الأصمعى ، فدوى التى تحقق

المطابقة عند الأصمعى ، لاتصلح للشعر عند ذى الرمة ، لأنها

لاتشير ماتشيره كلمة دوم من الرؤى والاحتمالات التى هى جوهر

الشعر .

(١) الديوان ١١٤١/٢ وفيه سديف الشحم .

(٢) الموازنة ص ٤٢ ، وانظر : الصناعتين ص ١١٦ .

(٣) الشعر والشعراء ٥٣٤/١ .

(٤) جمهرة اللغة ٤٧٥/١ .

(٥) بيان اعجاز القرآن ص ٢٩ .

والكلمة ذات تاريخ حافل عنده قال :

يُدَوِّمُ رَقْرَاقُ السَّرَابِ بِرَأْسِهِ
كَمَا دَوَّمتُ فِي الْخَيْطِ فَلَكَّةً مِغْزَلٍ (١)

ويمتد تاريخها في أفق العربية فأبو ذؤيب الهذلي يقول
فجاء بها ماشئت من لطمية
تدوم البحار فوقها وتموج (٢)

وجريير يقول :

عَوَى الشَّعْرَاءُ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ
إِذَا أُرْسِلَتْ صَاعِقَةٌ عَلَيْهِمْ
عَلَى فَقْدِ أَصَابَهُمْ انْتِقَامُ
رَأَوْا أُخْرَى تَحْرَقُ فَاسْتَدَامُوا (٣)

وقد أجاز غير الأصمعي "دوم" في الأرض وهو صحيح ، ومنه
اشتقت الدَّوامة ، وكل شيء استدار في هواء كان أو أرض ، فهو
دائم ومَدَّوم (٤) .

وهناك من خالف الأصمعي فقال : "إنما التدوية في
السماء ، والتدويم في الأرض" (٥) . قال أبو على الفارسي وهو
الصحيح (٦) .

وقد اُخْتَلِفَ في معنى التدويم في البيت فقليل : لأن الكلاب
تبدو بعيدة للناظر قليل : دَوَّمت . و"إذا رأيت الشيء من بعيد
كأنه يدور ، فذلك التدويم" (٧) .

(٨)

وقيل دَوَّمت : أي أمعنت في الهرب أو أدامته .

وذو الرِّمَّة يتحدث عن هروب الكلاب بسرعة متناهية ،
مُعمنة في لَوْدَانِهَا بعد معركة حامية مع الثور الوحشي ، وشدة

-
- (١) الديوان ١٤٩٣/٣ .
(٢) شرح أشعار الهذليين ١٣٤/١ .
(٣) الديوان ٢٨٠/١ ، وفيه إذا أوقعت ، وبينهما بيت
في الديوان .
(٤) الاقتضاب ٢١٢/٢ .
(٥) المخصص ج ٢/سفر ٨/ص ١٣٧ .
(٦) المصدر نفسه ج ٢/س ٨/ص ١٣٧ ، وانظر لسان العرب (دوم) .
(٧) الديوان ١٠٢/١ .
(٨) لسان العرب (دوم) .

السرعة ، مع الخوف تجعلها تبدو وكأنها تطير فى الجو ، وفى التعبير بالتدويم اقتناص لكل هذه المعانى .

وهذا التناهى فى السرعة كثير فى كلام العرب ، فقد ورد فى صفة أحسن المعاش قوله صلى الله عليه وسلم : "مِنْ خَيْرِ معاش النَّاسِ لَهُمْ رَجُلٌ مُمْسِكٌ عِنَانَ فَرَسِهِ فى سَبِيلِ اللَّهِ يَطِيرُ عَلَى مَتْنِهِ كُلَّمَا سَمِعَ هَيْعَةً أَوْ فَزَعَةً طَارَ عَلَيْهِ ... " (١) .

ومما قاله قُرَيْطُ بْنُ أُنَيْفٍ فى الاعتداد بقومه :

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِدِيهِ لَهُمْ
طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوَحْدَانًا (٢)

وكلمة جامس تدور فى هذا السياق ، فليس على الشاعر إنكار فى أن يستثمر مايجده فيها من القيم التعبيرية .

ومع أن هناك من قال : "ومثل جمد يجمد جمس يجمس فى الوزن والمعنى" (٣) .

فإن فى إِيثار كلمة جمس على ماسواها اعلاء لقيمة لالتحقق إلا بها ، فإيقاع الكلمة الذى ينبعث من حرف السين - الصامت المهموس اللثوى الاحتكاكى - بامتداده يَمُور امتداد المأساة وقوة الإحساس بها ، وهو أمر لا يكاد يتحقق مع حرف الدال فى جمد - الصامت المجهور السننى الانفجارى . وامتداد المأساة يوحى بامتداد الكرم ، فالقِرَى لا ينقطع مالم ينقطع الشتاء البارد ، وفى هذا قيمة لاتخفى .

(١) صحيح مسلم ، طبعه وحقق نصوصه محمد فؤاد عبد الباقي ، نشر رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد بالمملكة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ، بكاب فضل الجهاد والرباط ١٥٠٤، ١٥٠٣/٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ٢٧/١ .

(٣) تثقيف اللسان ، وتلقيح الجنان ، ابن مكى المقلّى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م ، ص ١٤٧ ، لسان العرب (جمس) .

وورد فى كلام العرب وصف ماهو معنوى بالجموسة ، قال
 أبو الأسود "ليس للسائل المُلحِف مثل الرد الجامس" . ووصف
 الرد بأنه جامس هنا تناء له فى القسوة ، وقوة التأثير على
 نفسية السائل .

فإذا صح هذا فى نشر العرب ، فإنه يمح فى شعرها ،
 لاسيما وأن الشاعر لا يُسمى الأشياء بأسمائها ، بل يلبسها ثوبا
 جديدا ، حين يبصرها برؤية مغايرة ، فيستقرى منها ما لانفطن
 إليه ، ويعرف منها ما ننكر .

وهذا باب الشعر ومسلكه فى النظر إلى الأشياء ، إنه
 يمنحها شفافية غريبة وظلالا لاتسترها ، ولاتكشف عنها كل شيء .
 وعاب الأصمعى على عدى بن زيد العبادى قوله فى وصف

الفرس :

فَمَافَ يَفْرِى جَلَّهٖ عَنْ سَرَاتِهِ
 يَبْذُ الْجِيَادَ فَارِهًا مُتَتَابِعًا (٢)

قال : "لا يقال للفرس فاره ، وإنما يقال له : جواد
 وكريم ، والفاره : البغل والحمار" . (٣)

والأصمعى عندما عاب بيت عدى ، فلأن عدياً "لم يكن له
 علم بالخيال" . ولكن البَطْلِيُّوسِ يخطئ الأصمعى ، فكل حسن
 فاره ، وليس ذلك مقمورا على البغل والحمار : "ما أخطأ عدى
 ابن زيد ، بل الأصمعى هو المخطئ ؛ لأن العرب تجعل كل شيء
 حسن فارها ، وليس ذلك مخصوصا بالبرذون والبغل والحمار كما
 زعم ، وعلى هذا قالوا : أفرهت الناقة : إذا أنجبت ، فهى

(١) نور القبس ص ١٧ .
 (٢) الديوان ص ١٤١ ومتتايعا : أى سريعا يرمى بنفسه .
 (٣) الموازنة ص ٤٠ ، وانظر : الاقتضاب ٧٣/٢ .
 (٤) الاقتضاب ٧٣/٢ .

مُفْرِهَةٌ ، قال أبو ذؤيب :

وَمُفْرِهَةٌ عَنْ قَدَرَتْ لِسَاقِهَا
فَخَرَّتْ كَمَا تَتَّايَعُ الرِّيحُ بِالْقَفْلِ (١)

وقال النابغة الذبياني :

أَعْطَى لِفَارِهَةٍ حُلُو تَوَابِعَهَا
مِنْ الْمَوَاهِبِ لَا تُعْطَى عَلَى حَسَدٍ (٢)

ولو كان مقاله الأصمعى صحيحا ، لما كان قول عدى خطأ ؛
لأن العرب تقول : فَرِهَ فَرَهَا فهو فَارِهٌ وَفَرِهٌ : إذا أَشْرَ وَبَطِرَ ،
وكذلك إذا كان ماهرا حاذقا " (٣)

فالكلمة واقعة فى موقعها ، فوصف الفرس بأنه فاره
مقتايح ، يعنى أنه مرح ، سريع فى عدوه ، والمرح الذى
تشيره كلمة فَارِهٍ الصق بالخيول لما فيها من الخيلاء .

ومما عيب به أبو تمام فى ألفاظه ، وضعها فى غير
ما وضعت له ، كقوله فى مدح ابن شبانة :

وَصَنِيْعَةٌ لَكَ ثِيْبٌ أَهْدَيْتُهَا
وَهَى الْكَعَابُ لِعَائِدٍ بِكَ مُصْرِمٍ
حَلَّتْ مَحَلَّ الْبِكْرِ مِنْ مُعْطَى وَقَدْ
زَفَّتْ مِنَ الْمُعْطَى زِفَافَ الْإِيمِ (٤)

قالوا أخطأ ؛ لأنه جاء بالكعاب "على أنها تقوم مقام
البكر ليجعلها فى البيت ضد الثيب فتصح له القسمة ، أى هذه
الصنيعة ثيب عندك : أى قد اصطنعت مثلها مرارا ، وهى

(١) شرح أشعار المهذليين ٩٢/١ ، وفيه لرجلها .
(٢) الديوان ص ٢٢ وفيه على نكد . والفارهة : الناقة
الكريمة ، توابعها : ما يتبعها من المطى .
(٣) الاقتضاب ٧٤/٢ .
(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .

الكعاب - يريد البكر - عند هذا العائد بك ، لأنها أول

ما اصطنعتة اليه ، أو لأنها أكبر صنعة صنعتها عنده .

قالوا : والكعاب هي التي كعب ثديها ، وقد تكون بكرا

وتكون ثيبا ، فليست ضد الثيب في البيت ، ولا تصح بها قسمته

لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افترعت حتى ينهد ثديها

ويرتفع .

قالوا واعتمد أن يشرح هذا المعنى في البيت الثاني

فقال :

حلت محل البكر من معطى وقد

زفت من المعطى زفاف الایم

"وذلك معنى قوله : وهي الكعاب لعائد بك ، ثم قال :

زفت من المعطى ... وهو يريد معنى قوله : وصنعة لك ثيب

على أن الایم هي الثيب .

وقالوا : هذا خطأ ، لأن الایم هي التي لازوج لها بكرا

(١)

كانت أو ثيبا " .

وبهذا عيب البحتري حين وضع الایم في موضع الثيب ،

وجعلها ضد للبكر في قوله يرثي حميدا الطوسي :

(٢)

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام بين بكر وأيم

وقد دافع الآمدي عن أبي تمام في بيته الأول الذي وضع

فيه الكعاب ضد للثيب ، وقال : ان ذلك ليس بغلط ، فالمعنى

صحيح لقرب دلالة الكعاب من البكر ، فالكواعب أكثر ما يكن

أبكارا ، غير ذوات أزواج ، والعرب تفعل ذلك فتقيم الكاعب

مقام البكر ، قال قدامة بن ضرار الحنفى :

(١) الموازنة ص ١٤٧، ١٤٨ .

(٢) الديوان ١٩٤١/٣ .

غَدَاةَ خَطْبِنَا الْبَيْضَ بِالْبَيْضِ عُنُوَّةً
وَأُبْنِ إِيْنَا شِيْبَاتٍ وَكَعْبَاً (١)

وقال جرير :
وَقَدْ حَمَلْتُ شَمَانِيَّةً وَتَمَّتْ
لِتَاسِعَةٍ وَتَحَسُّهَا كَعَابَا (٢)

وقد وصف أبو تمام البكر بأنها كعاب في قوله :
وَلَيْسَتْ بِالْعَوَانِ الْعَنْسِ عِنْدِي وَلَا هِيَ مِنْكَ بِالْبُكْرِ الْكَعَابِ (٣)
وبهذا يصح معنى البيت ، ويحظى لدى متلقيه بشيء من
القبول ، ويظل الخطأ في البيت الثاني قائماً ، لافتقار القرب
الدلالي بين المفردتين .

ولأن كلمة أيم لاتختص بدلالة واحدة إذ يحتمل أن تكون
بكراً أو شيباً .
كما أنه يقال للرجل الذي لازوج له أيم ، أنشد أبو

عبدة :

فَإِنْ تَنْكِحِي أَنْكِحِ ، وَإِنْ تَتَأَيَّمِي
يَدَ الدَّهْرِ مَا لَمْ تَنْكِحِي أَتَأَيَّمُ (٤)

فإن الحكم بصحة استخدامها غير ممكن عند الآمدي .
ومبنى كلام الآمدي على عزل الكلمة عن سياقها ، مع أن
السياق هو الذي يحدّد الدلالة يقول قنذريس : "والسياق هو
الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من
المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها ، والسياق

-
- (١) الموازنة ١٦٠/١ .
(٢) الديوان ٦٥٢/٢ وفيه : ووفت بتاسعها .
(٣) الديوان ٢٨٦/١ . والعَوَان : التي ولدت بطنين أو ثلاثة
والعَنْس : العانس .
(٤) الزاهر في معاني كلمات الناس ، أبو بكر الأنباري ،
تحقيق الدكتور حاتم الضامن ، بغداد ، دار الشؤون
الثقافية ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م ، ٢٦٦/١ .

أيضا هو الذى يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التى تدعها
 (١)
 الذاكرة تتراكم عليها ، وهو الذى يخلق لها قيمة حضورية " .
 والامدى لم يقف عند تخطئة أبى تمام فحسب ، فقد غلّط
 الشافعى حين فسر الأيّم بالثيب فى قول النبى صلى الله عليه
 وسلم : "الايّم أحقّ بنفسها من وليّها ، والبكر تستأذن فى
 (٢)
 نفسها" .

والشافعى هنا لم يحمل الحديث على الظاهر كما فعل
 العراقيون "فجعلوا الأيّم عاما فى الثيب والبكر ، وجعلوا
 (٣)
 اللفظة الثانية مفردة بحكم ، وداخلة من الثانية فى حكمها" .
 وإنما جعله فى شأن الثيب ؛ لأن اللفظ لو حمل على التى
 لازوج لها ، وهو الظاهر ، لكان فى الكلام حشو ، ولكن اختص اللفظ
 بالدلالة على الثيب ؛ لأن سياق الكلام يدل على ذلك . قال
 القاضى الجرجانى : "وليس يحفظ عنه ، ولا يوجد فى شيء من
 كتبه أن الأيّم والثيب فى اللغة عبارتان عن معنى واحد ،
 فيجد العائب طريقا إلى عيبه ، ولكنه لطف فى الفكر فتوصل
 به إلى استخراج ما غمض على غيره ، وذلك أنه رأى الخبر تضمن
 ذكر الأيّم والبكر ، ووجد البكر معطوفا على الأيّم ، وكان
 ظاهر الخطاب وحقيقة اللغة يقتضى تغاير المعطوف والمعطوف
 (٤)
 عليه ... " .

وفوق هذا لأهل اللغة فى الأيّم قولان :

-
- (١) اللغة ، فندريس ، ترجمة القصاص والدواخلى ، القاهرة
 الانجلو المصرية ١٣٧٠هـ / ١٩٥٠م ، ص ٢٣١ .
 (٢) صحيح مسلم ، باب استئذان الثيب فى النكاح بالنطق ،
 والبكر بالسكوت ، والحديث رواه ابن عباس رضى الله
 عنه ١٠٣٧/٢ .
 (٣) الوساطة ص ٧٩ .
 (٤) المصدر نفسه ص ٨٠ .

- (١) الأيّم : المرأة التى لازوج لها نكحت ، أو لم تنكح .
- (٢) أن المرأة لاتسمى أيّمًا إلا إذا نكحت فانفصلت عن زوجها بموته أو طلاقه إياها بكرة أو غير بكرة ، بنى عليها زوجها أو لم يبن .^(١)
- فالأيّم فى بيتى أبى تمام والبحترى هى الثيب .
- واللفظ فى الأدب اختيارا وتأليفا له أثره الكبير فى التأثير على المتلقى وإمتاعه ، كما أن له موقعه المتميز ، وقيّمته الخاصة فى البحث عن القيم فى النص .
- ولذلك نجد القدماء يرون أن للأدب ألفاظا بعينها ، بها تتحقق أدبيته، ويعظم أثره .
- فالأديب يجب أن يبتعد عن توظيف ألفاظ المهن والمناعات، ويتجافى مصطلحات الفلاسفة والمتكلمين ؛ لأنها لاتليق بالأدب .
- وكان القدماء فى رفضهم لهذه الكلمات قد أدركوا ما تنطوى عليه من مباشرة ، وجذب فى الدلالة، وهو أمر يتنافى وطبيعة الأدب الذى يقوم على الإيحاء وتعدد المعانى ، وذلك من شأنه أن يفضى بالأدب إلى نوع من التقرير فتتساوى لغة الأدب ، مع لغة العلم، وكل منهما له مجاله الخاص ، والكل مقام مقال . ولكل صناعة شكل"^(٢) .
- لكن الأديب الذى يعرف شيئا عن كل شيء ، يجب أن يكون ملما بالفاظ أصحاب المهن ، وبمصطلحات الفلاسفة والمتكلمين حتى إذا أعوزه الأمر وجدها حاضرة بين يديه .
- وإذا كانت لغة الأدب تتطلب هذا القدر من الخصوصية ، فإن لغة الشعر تسعى لتحقيق أكبر قدر من الخصوصية ، قال

(١) الممدر السابق ص ٧٩ .
(٢) الحيوان ٣/٣٦٩ .

ابن رشيق : "الشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولأن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلاحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها ، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي ، فيستعمله في الندرة ، وعلى سبيل الخطرة ، كما فعل الأعشى قديما ، وأبو نواس حديثا ، فلابأس بذلك ، والفلسفة وجّر الأخبار باب آخر غير الشعر ، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولا يجب أن يجعلنا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة ، وإنما الشعر ما أطرب ، وهز النفوس ، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبنى عليه ،^(١) لاسواه " .

ومما عيب على الأعشى إيراد "الطَّحَال" في قوله :

فَرَمَيْتْ غَفْلَةً عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ
فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَّالَهَا^(٢)

فالطَّحَال لفظ غير شعري و"الطَّحَال لا يدخل في شيء إلا أفسده " .^(٣)

ونظرا لما تنطوى عليه هذه الكلمة من قبح ، فإن يونس يقدم مروان على الأعشى ؛ لأن الأعشى ذكر الطَّحَال في قصيدته .
"وقد عابه قوم بذلك ؛ لأنهم رأوا ذكر القلب والفؤاد والكبد يتردد كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى والمحبة والشوق ، وما يجده المفرد في هذه الأعضاء من الحرارة والكرب ولم يجدوا الطَّحَال يستعمل في هذه الحال ، إذ لا يمنع له فيها

(١) العمدة ١٢٨/١ .

(٢) الديوان ص ٢٧ .

(٣) الموشح ص ٧٥ .

ولاهو مما يكتسب حرارة وحركة فى حزن ، ولاعشق ، ولابردا
(١)
ولاسكونا فى فرح أو ظفر فاستهجنوا ذكره " .

والذى أفضى باليقوم إلى هذا التصور هو إشار التقاليد
الفنية التى تأسست عليها القصيدة العربية ، فالناقة ،
والطلل ، والشيخ والقيصوم ، والقلب ، والكبد رموز العالم
الشعري ، والإخلال بهذه الرموز، وإخلال رموز أخرى محلها عبث
بالتقاليد ، وتنكر لها .

فالطَّحَال لم تكن رمزا من رموز القصيدة العربية ، ولذا
عيبت ، وقد حاول بعض القدماء دفع سوء الفهم الذى وقع فيه
الاعشى ، فرد ذلك إلى ضرورة الشعر ؛ لأنه لا يعقل أن يكون
شاعر كالاعشى يتوهم أن مسكن الحب فى الطَّحَال .

"أترى الاعشى توهم أن مسكن الحب فى الطَّحَال ، لا والله
ماتوهم ذلك ، ولكن ضرورة الشعر أوقعته فى هذه الشبكة ،
(٢)
وألحقت به هذه الفضيحة " .

ولغة الاعشى تجنح إلى الجدة والموسيقية ، فقد كان أول
الشعراء الذين أخضعوا بعض الكلمات الأعجمية لمقاييس
العربية ، واستثمروها فى أشعارهم ، كما كان يسمى صناجة
العرب لما لشعره من العذوبة والموسيقى .

وحديث الاعشى هنا عن قوة التأثير فى الإصابة ، و"إنما
(٣)
خص الطَّحَال لأنه مقتل" فهذا يعنى أن إصابة الطَّحَال مميتة .

هذا هو الاعشى الذى قال فيه المفضل الضبي : "من زعم
(٤)
أن أحدا أشعر من الاعشى ، فليس يعرف الشعر" ، وقال فيه

(١) المصدر السابق ص ٧٦، ٧٥ ، وانظر : إعجاز القرآن ص ٢١٣
(٢) التنبيه على حدوث التصحيف والتحريف ص ١٧٣ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٨٤ .
(٤) خزانة الأدب ١/ ١٧٦ .

بشار بن برد : "نحن حاكّة الشعر فى الجاهلية والإسلام ، ونحن أعلم الناس به ، أعشى بنى قيس بن شعلبة ، أستاذ الشعراء فى الجاهلية" (١) .

ومن الألفاظ التى تضعف بها منعة الشعر لذا ، وإن ، ولكن ، وإذا ، وهكذا ، وأيضا ، ولذا عابوا على المتنبى إكثاره من استعمال ذا فى شعره كقوله :

أَبَا الْمِسْكِ ذَا الْوَجْهِ الَّذِي كُنْتُ تَائِقًا
إِلَيْهِ ، وَذَا الْوَقْتُ الَّذِي كُنْتُ رَاجِيًا (٢)

وتوظيف هذه الكلمات ليس عيبا ، ولكن العيب فى ضعف توظيفها ووضعها الوضع الذى لا تستحقه ، وهذا مالمحه القاضى الجرجاني فقال : "وربما وافقت موضعا يليق بها ، فاكتست قبولا" (٣) .

وإنما ضعفت عند القوم : لأنها تجنح إلى التبرير والاقناع ، والشعر ليس مجاله الإقناع ، وتبرير الدوافع والمواقف ، ودحض الحجج ، وإن احتاج إليها فى بعض المواقف النادرة ، "والشعر لا يحيب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلّى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشئ متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا" (٤) .

والخصومة بين الفلسفة والشعر قديمة قدم الشعر ، ولذا لا غرابة أن يرفض البيانيون فلسفة المعانى ، وبخاصة أن

(١) الأغاني ١٠٨/٩ .

(٢) الديوان ٢٨٩/٤ .

(٣) الوساطة ص ٩٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

الشعر الجاهلى الذى تأسس عليه الذوق العربى لا يالف مثل هذه المعانى ، فحين جاء الشعراء العباسيون ببعض المعانى الفلسفية فى أشعارهم شار عليهم البيانيون ، ونقدوهم نقداً لاذعاً ، أخرجهم من دائرة الشعر عند بعضهم ، قال الأمدى : "فإن شئت دعوناك حكيماً ، أو سميناًك فيلسوفاً ، ولكن لا نسمةيك شاعراً ، ولاندعوك بليغاً ؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم ، فإن سميناًك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء" .^(١)

على أن الأمر ليس على إطلاقه ، فقدرة الشاعر هى المحك الذى يجب أن توضع عليه الفكرة ، فلسفية كانت أو غير ذلك ، فهو الذى يمنحها خصوصية ترتقى بها إلى عالم الشعر ، أو ينحدر بها إلى ما يفقدها بريقها الذى كانت عليه .

وما يقال فى المعانى الفلسفية هو ما يمكن قوله فى توظيف ألفاظ الصناعات والمهن ، فإن هذا النوع من الألفاظ : "إذا استعمل على الوجه المرضى كان حسناً ، وإذا استعمل بخلاف ذلك كان قبيحاً" .^(٢)

وبناء على هذا فإنه لا يكاد يصح أن يقال : إن هناك لفظاً شعرياً وآخر غير شعري ، فالعبرة بما تنطوى عليه اللفظة من إشارة وإيحاء . ويمبح الجمال الحقيقى للكلمة فى ماتقدمه من القيم ، لافئما يتجلى عليها من البريق الأخاذ الخادع .

(١) الموازنة ص ٣٨١ .
(٢) المثل السائر ، ابن الأثير ، تحقيق الدكتور الحوفى ، والدكتور بدوى طبانة ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٥/٣ .

ومما اشترطه القدماء لجمال اللفظة أن تكون مشاكلة لمعناها ، وغرضها الذى قيلت فيه ، فلكل غرض من أغراض الشعر كلمات تشاكله ، "ومما يزيد فى حسن الشعر ، ويمكن له حلاوة فى الصدر ... أن يكون الشاعر قد عمد إلى معانى شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ ، فلايكسو المعانى الجديدة ألفاظا هزلية فيسخرها ، ولايكسو المعانى الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها سامعها ، ولكن يعطى كل شئ من ذلك حقه ، ويضعه موضعه " .^(١)

ومبنى هذا التأثير الذى يتحدث عنه ابن وهب على الوفاء بعنصر "التوقع" فالمتلقى يتوقع فى كل معنى من المعانى ألفاظا تحمل خصوصية ذلك المعنى ، ومتى أخلف المبدع مايتوقع المتلقى من ألفاظ ، وأحل غيرها محلها انقطع التواصل بين المتلقى والنص .
وتلك المشاكلة التى وقف عليها البيانىون رحمهم الله نستطيع أن نصفها بأنها : ملائمة بين المتلقى والنص أو بين الذات والموضوع .

ومما لاخلاف فيه أن الغزل ليس كالفخر ، وأن المديح بخلاف الوعيد ، وأن فى الغزل لُطفاً ، وفى الفخر جزالة ، وأن الكلام متى انقلب عن جهته فقد قيمته ، بعد أن كان راحة للنفوس ، صار كرباً لها ، يأخذ بأكظامها كما قال أبو عثمان .^(٢)

يقول ابن وكيع التنيسى عن قول المتنبى :

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٦ .
(٢) الحيوان ٣/٣٩ .

وإذا سحابةٌ مدَّ حُبَّ أبرقتُ تركتُ حلاوةَ كلِّ حُبٍّ علقما^(١)

"ليس هذا البيت من ألفاظ حذاق الشعر ؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة . ولو كان قال :

وإذا سحابةٌ مدَّ حُبَّ أبرقتُ مطرتُ عيونُ العاشقين بها دما
أو ما شاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق أو كان

يقول :

وإذا مرارةٌ مدَّ حُبَّ أبرقتُ تركتُ حلاوةَ كلِّ واصلٍ علقما

فجمع بين المد والوصل ، والحلاوة والمرارة في العلقم لتصح الأقسام ، ويعتدل الكلام كان أليق بصنعة الشعر" .^(٢)

ابن وكيع وجد نوعا من المخالفة في بيت المتنبي لأنه وقف على ظواهر الكلام ولم ينسرب تحت قشرته الخارجية ، فيستبطن مدلولاته . وتلك المخالفة ضرب من الإخلال بشعرية القول ، ولذا كان "الخبز رزى أصح أقساما من المتنبي لقوله :

ومن طاعتى إياه يُمطرُ ناظرى
إذا هو أبدى من شأياه لى برقاً^(٣)

فجاء بما يشاكل بعضه بعضا ، ويتعلق اللفظ به" .^(٤)

على أن محور الجمال في البيت هو في التفاد الذى تشيره كلماته ، وقدرة المتنبي على الجمع بينها في نسق متشاكل . وهذا هو مدار الصنعة والحدق في بناء الشعر عند عبد القاهر : "وإنما الصنعة والحدق ، والنظر الذى يلطف

(١) الديوان ٢٧/٤ .

(٢) المنصف ص ١٢١ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٢١ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٢١ .

ويدق فى أن تجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى
 ربة ، وتعقد بين الأجنيات معاهد نسب وشبكة " (١)

والعلاقة بين السحابة والإحساس بالحلاوة حية فى الحياة
 العربية نلمسها فى ابتهاج البدوى بالسحابة ، ومراقبته لها
 تحمل النماء الثجاج الذى يشكل جوهر الحياة ، ولكن السحابة
 ماتت عند أبى الطيب أن تنتزع الحلاوة والصفاء حين تضاف
 إلى الصد ، فتغدو رمزا للجذب بعد أن كانت رمزا للحياة
 والنماء ، وتصير الحلاوة علقما ، والوصل صدا . وهذا هو
 اللفظ البارع فى المعنى البارع كما يقول الباقلانى : " فإذا
 برع اللفظ فى المعنى البارع كان الطف وأعجب من أن يوجد
 اللفظ البارع فى المعنى المتداول المتكرر ، والأمر المتقرر
 المتصور " (٢)

وربما ورد فى شعر بعض الشعراء ألفاظ غريبة يجهل بعض
 العلماء دلالاتها كالسن والسنيق والسّم فى قول امرئ القيس:
 وَسَنَ كَسَنِيْقٍ سَنَاءً وَسَنَّمَا دَعَرْتُ بِمِدْلَاجِ الْهَجِيرِ نَهْوُضُ (٣)
 قال الأصمعى : " لا أدري ما السن ، ولا السنيق ، ولا السّم " .
 واشتهر ابن أحمر الباهلى باستخدام بعض الألفاظ

الغريبة مثل الكأس الرنونة فى قوله :
 بَنَتْ عَلَيْهِ الْمَلِكُ أَظْنَابَهَا كَأْسُ رَنُونَاةٍ وَطَرَفٌ طَمَرٌ (٥)

-
- (١) أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر ، بيروت ، دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٣٦ .
 (٢) إعجاز القرآن ص ٤٢ .
 (٣) الديوان ص ٧٦ . والسن : الشور الوحشى . والسنيق :
 الأكمة . سناء : ارتفاعا . سنما : علوا . بمدلاج
 الهجير : يقصد بفرس يسير فى الهجير ، وينهض فيه
 لقوته .
 (٤) إعجاز القرآن ص ٢١١ .
 (٥) شعر عمرو بن أحمر الباهلى ، جمعه وحققه الدكتور حسين
 عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون
 تاريخ ، ص ٦٢ .

والدَّيْدَبُونُ فِي قَوْلِهِ :
خَلَّوْا طَرِيقَ الدَّيْدَبُونِ وَقَدْ
(١) فَاتَ الصَّبَا وَتَنُوزَعِ الْفَخْرُ

وَالرُّبَّانُ وَهُوَ الْغَيْشُ فِي قَوْلِهِ :
وَإِنَّمَا الْعَيْشُ بِرُبَّانِهِ
(٢) وَأَنْتَ مِنْ أَفْنَانِهِ مُقْتَفِرٌ

وَالْمَأْنُوسَةُ فِي قَوْلِهِ :
تَطَايَحَ الطَّلُّ عَنْ أَرْدَافِهَا مَعْدَا
(٣) كَمَا تَطَايَرُ عَنْ مَأْنُوسَةِ الشَّرِّ

قَالَ ابْنُ قَتَيْبَةَ عَنْهُ : "وَقَدْ أَتَى ابْنُ أَحْمَرَ فِي شِعْرِهِ
(٤) بِأَرْبَعَةِ أَلْفَاظٍ لَا تَعْرِفُ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ". أَمَّا الْأَلْفَاظُ الْأَرْبَعَةُ
فَهِيَ الْمَأْمُوسَةُ لِلنَّارِ ، وَالْيَابُوسُ لِحَوَارِ الْفَاقَةِ ، وَالْأَرْنَةُ :
(٥) وَهِيَ مَأْلَفٌ عَلَى الرَّأْسِ ، وَالْفَعْلُ بَنَسَ .

وَحَكَى عَنْ رُؤْبَةِ وَأَبِيهِ أَنَّهُمَا كَانَا يَرْتَجِلَانِ أَلْفَاظًا لَمْ
(٦) يَسْمَعَاهَا وَلَمْ يُسَبِّقَا إِلَيْهَا .

وَهَذَا الْغَرِيبُ وَالنَّادِرُ الَّذِي عَدَّهُ الْأَصْمَعِيُّ وَابْنُ قَتَيْبَةَ
وَالْبَاقِلَانِيُّ عَيْبًا فِي لُغَةِ الشَّعْرِ ؛ لِأَنَّهُ لَمْ يَسْمَعْ عَنِ الْعَرَبِ ،
بِحَاجَةٍ إِلَى شَيْءٍ مِنَ الْمَسَاءَلَةِ فَهَلْ يَعْقِلُ أَنْ تَكُونَ أَلْفَاظُ أَمْرِيءِ
الْقَيْسِ مَجْهُولَةٌ الدَّلَالَةُ فَلَا تَعْرِفُ .

الْأَصْمَعِيُّ رَحِمَهُ اللَّهُ كَانَ كَثِيرَ الْعَجَلَةِ فِي تَخْطِئَةِ الشُّعْرَاءِ
(٧) (٨) وَإِلَّا فَالْسَّنُ الثَّوْرُ الْوَحْشِيُّ ، وَالسَّنِيْقُ : الْأَكْمَةُ ، وَمَعْنَى الْبَيْتِ

-
- (١) الْمَصْدَرُ السَّيَّاقُ ص ٩٣ ، وَفِيهِ : فَقَدْ وَلِيَ الصَّبَا وَتَفَاوَتْ
النَّجْرُ . وَالنَّجْرُ : اللَّوْنُ .
(٢) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ ص ٦١ .
(٣) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ ص ١٠٠ .
(٤) الشَّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ ٣٥٧/١ .
(٥) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ ٣٥٨، ٣٥٧/١ .
(٦) الْخُمَائِصُ ٢٥/٢ .
(٧) لِسَانُ الْعَرَبِ (سَنَنْ) .
(٨) الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ (سَنْق) .

أن الشور الوحش يشبه الأكمة فى علوها وملابقتها ذعرته بفرس
نهوض نشط فى هجير الشمس .

وأبيات ابن أحمر ونوادر رؤية لها نظائر وأشباه فى
اللغة والشعر ، ولم يصل إلينا من شعر العرب إلا أقله ، فإذا
كانت دلالاتها قد غابت عن الأصمعى وابن قتيبة ، فإنها لم تغب
عن غيرهم ، أنشد أبو زيد :

كَأَنَّهَا بَنَقَا الْعَزَافِ طَاوِيَةً
لَمَّا انْطَوَى بَطْنُهَا وَاخْرَوْتَ السَّفَرُ
مَارِيَّةً لَوْلَا أَنْ اللَّوْنُ أَوَّدهَا
طَلَّ وَبَنَسَ عَنْهَا فَرَقْدٌ خَصِرٌ^(١)

قال ابن جنى : "وينبغى أن يكون ذلك شيئاً جاء به غير
ابن أحمر تابعا له فيه ومتقبلاً أثره" .^(٢)

وابن جنى يبنى كلامه على أن أبا زيد لم ينسب الشعر
لابن أحمر فى جمهرته ، وأنه لم يرد فى ديوانه .

والغريب لا يصح أن يكون مقياساً نقدياً ثابتاً يحاكم به
الإبداع ؛ لأن الغرابة محكومة بظروف ثقافية وحضارية
 واجتماعية كثيرة ، ولذا فهى مقياس نسبى يختلف باختلاف
الوعى والثقافة ، وليس من الدقة تعميمه على لغة الشعر فى
كل العصور .

وربما كان مثل هذا الغريب عنوان فصاحة ؛ لأن "الفمحاء
المُدِلِّين فى أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم" ؛ ولأن تلك^(٣)

(١) الخصائص ٢/٢٤، ٢٣ ، لسان العرب (بنس) ، بلا نسبة .
والعزاف : رمل بالدهناء . اخروط : طال . المارية :
البقرة الوحشية . أودها : عطفها نحو كناسها .
والفرقد : ولدها .
(٢) المصدر نفسه ٢/٢٤ .
(٣) الوساطة ص ٤٥٢ .

الغرائب والنوادر قد تمثل قيما فنية نادرة وهى مما يدل على فصاحة الشاعر : "وقوة عارضته ، وشدة عربيته ، حتى إن هذه اللفظة لو سقطت من الكلام لعزّ على الفصحاء غرامتها" ^(١) .

وبعد هذا كله ندرك أن لغة الشعر تقتضى خصائص نحوية وصرفية ودلالية ، وهى خصائص تفرضها طبيعة التجربة الشعرية التى ينفعل بها المبدع بما فيها من توتر وجيشان ، ولايعنى أن لغة الشعر تستقل بخصائص ذاتية تنزع بها عن قوانين اللغة وأعرافها ، فهذا أمر لا يصح اعتباره ، فالعلاقة بين لغة الشعر وقوانين اللغة علاقة متينة ، يقول إبراهيم أنيس "ولسنا نزعم أن للشعر نظاما خاصا فى ترتيب كلماته لا يمتّ لنظام النثر بآى صلة ، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق فى سماء الخيال وينشد الحرية فى فن ، فلايسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معيننا لايتعداه ، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص ، فهو فى أثناء نظمه لا يكاد يفكر فى قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ، وبقدر ماتعين على الفهم والإفهام" ^(٢) .

وقد أدرك القدماء كثيرا من تلك الخصائص ، فابن جنى - مثلا - يقول : "والشعر موضع اضطراب ، وموقف اعتذار ، وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته ، وتُحال فيه المثل عن ^(٣) أوضاع صيغها لأجله" .

(١) تحرير التحبير ، ابن أبى الإصبع الممرى ، تحقيق د. حنفى شرف ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٣٨٣هـ ، ص ٥٧٦ .

(٢) من أسرار اللغة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، طه ، ١٩٧٥م ، ص ٣٤٠ ، ٣٣٩ .

(٣) الخصائص ١٨٨/٣ .

وماحديثهم عن الضرورة الشعرية بكل ماتحويه من خصائص
نحوية وصرفية ودلالية إلا أنوعيتهم بخصائص هذه اللغة ،
وإيمانهم العميق بما ينطوى عليه هذا العدول من قيم جمالية
وأسرار بلاغية .

الفصل الثاني

التركيب

الفصل الثانى

التركيب

كانت شعرية الشعر فى جانب كبير من جوانبها تستند إلى فن تأليف الكلمات ، فالشعر ألفاظ جميلة صيغت فى نسق جميل . وامتدت هذه الفلسفة الجمالية لِتُشكِّل تيارا خاصا فى الفكر البيانى العربى هو مايمكن تسميته «بتيار الشكلية» ، يصبح المعوّل فيه عند البحث فى قيمة النص الشعرى على اللغة .

فالمفاهيم فى ظلال هذا التصور تظل فى مرتبة تالية ؛ لأن الإبداع إنما يتجلى فى القوة التأليفية عند المبدع ، وفى البنية اللغوية التى تُشكِّل تلك المفاهيم وتمنعها ، وبهذه البنية تتجلى خصوصية الرؤية ، ويتكشف العالم الخاص للمبدع .

ولغة الشعر لغة انفعالية تلجئ الشاعر إلى نمط من التراكيب يختلف وتراكيب ونظام لغة الحديث العادى . وهذا الاختلاف بين اللغتين ، لم يأت اعتباطا ، أو لمجرد الاختلاف ، فهو شديد الالتحام بأهداف صناع اللغتين ، وغاياتهم . ولذا ينبغى أن يؤخذ المستوى الفنى للغة فى الشعر مأخذ الجد ، وأن يعلم أن النشاط النحوى فى هذا المستوى نشاط خلاق .

وإدراك البيانيين لخصوصية هذا النشاط هو أساس القول بالضرورة ، ومايجوز فى الشعر ، ومالايجوز فى غيره . لكننا مع هذا الإدراك لانعدم كثيرا من المآخذ الأسلوبية

التي عابها البيانيون وهي مما يختص بالتركيب في النص الشعري .

فمن عيوب التركيب اللحن ذلك العيب الذي "لايكاد يعرى منه أحد من الشعراء المحدثين ، ولاسلم منه شاعر من الشعراء الإسلاميين ، فقد جاء في أشعار المتقدمين من الإقواء وغير الإقواء ، ما لا يقوم العذر فيه إلا بالتأويلات البعيدة " .^(١)

أخذ أبو عمرو بن العلاء على ذي الرمة قوله :
حَرَّاجِيحٌ مَا تَنْفَكُ إِلَّا مُنَاخَةً
عَلَى الْخَسْفِ أَوْ نَرْمِي بِهَا بَلَدًا قَفْرًا^(٢)

وذلك "في إدخاله إلا بعد قوله : ماتنك . قال الفضل : لا يقال : مازال زيد إلا قائما . قال المولى : وسمعت أحمد بن يحيى يقول : لا يدخل مع ماينفك ومايزال إلا لأن ما مع هذه الحروف خبر وليست بجحد " .^(٣)

وقال الأصمعي : "ماجد ، وإلا تحقيق فكيف يجتمعان " .^(٤)
وذهب هذا المذهب الجرمي فخطأ ذا الرمة "لأنه لا يقال : لايزال زيد إلا قائما ، كما لا يقال : يزال زيد قائما ؛ لأن ذلك لا يستعمل إلا بلفظ الجحد ، وإذا استثنينا ، صار الجحد إيجابا ، فلذلك لم يجز الاستثناء منه ، ولاينفك ، بمعنى لايزال " .^(٥)

وغاية القول : إن التركيب جمع نقيضين لا يجتمعان الجحد والتحقيق ، فلا تجعل الخبر موجبا ، وشرط إيجابه ألا ينتقض بالنفي ، ولذا قيل : إن ذا الرمة لما عيب عليه قوله هذا

(١) الموازنة ٢٩/١ .
(٢) الديوان ١٤١٩/٣ ، وحراجيج : ضمير . الخسف : الجوع .
(٣) الموشح ص ٢٨٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٨٧ .
(٥) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادى ١٠٩/٢ .

فطن له فقال : " إنما قلت : ألاَّ مُنَاخَةٌ : أى شخصاً " (١)

ويمكن أن يُحمل بيت ذى الرِّمَّة على زيادةٍ إلا وعلى هذا

يقال : " إن تنفك فى معنى تزال ، ولا يزال لا يتكلم به إلا منغيا عنها " (٢)

وزيادةٍ إلا فى الشعر أسلوب من أساليب العرب كقول ذى الرِّمَّة فى صفة الحمار :

مَا زَالَ مَذٌّ وَجَفَّتْ فى كُلِّ هَاجِرَةٍ
بِالْأَشْعَثِ الْوَرْدِ إِلَّا وَهُوَ مَهْمُومٌ (٣)

وخرجها بعضهم على أن ماتنفك : من انفك الشيء عن الشيء إذا انفصل ، وعلى هذا تكون تامة ، ولا يمتنع دخول الاستثناء عليها ؛ لأنها فعل تام . والمراد ماتنفصل عن مشقة وعناءٍ إلا فى حالة كونها مُنَاخَةٌ على الخسف أو رمى البلد القفر ، وتكون مُنَاخَةٌ منصوبة على الحالية . (٤)

ويصح أن يكون الجار والمجرور "على الخسف" خبراً لتنفك وإلاَّ مُنَاخَةٌ استثناء مقدما ، والمراد أن الحراجيج لاتنفك مجعدةٍ إلا حالة كونها مُنَاخَةٌ فإنها تستريح . (٥)

فإذا كان ذو الرِّمَّة قد خالف المألوف ، فإنه لم يخالف بعض وجوه اللغة ، حتى قال البغدادي : " والمخطئ هو أبو عمرو بن العلاء " . (٦)

-
- (١) ضرائر الشعر ص ٧٦ .
 (٢) خزانة الأدب ٢٤٩/٩ .
 (٣) الديوان ٤٣٩/١ وفيه : ما ظل مَذٌّ أَوْجَفَتْ فى كُلِّ ظَاهِرَةٍ . وَجَفَّتْ : الرياح تطير . الأشعث الورد : نبات البُهمى . وقد خطأ الشارح أبو نصر الباهلى رواية مازال مَذٌّ وَجَفَّتْ
 (٤) شرح أبيات مغنى اللبيب ١١٢/٢ .
 (٥) المصدر نفسه ١١٢/٢ .
 (٦) خزانة الأدب ٢٤٨/٩ .

ومما توجبه صنعة الشعر أن تكون ألفاظ الشعر متناسبة

متألّفة ، لا كما أنشد خلف الأحمر فقال :

وَبَعْضُ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلَادُ عَلَّةٍ
يَكْدُ لِسَانَ النَّاطِقِ الْمُتَحَفِّظِ (١)

أو كما قال أبو البيداء الرّياحى :

وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ
لِسَانُ دَعَى فِي الْقَرِيضِ دَخِيلِ (٢)

قال الحاتمي : "ومن أفحش المعاييب ألا تقع اللفظة

(٣)

مماحبة لاختها" .

وقال حازم القرطاجنى : "فمن حسن الوضع اللفظى أن

يؤاخذ فى الكلام بين كلم تتماثل فى مواد لفظها ، أو فى

(٤)

صيفها ، أو فى مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام" .

وعيب على الأعشى قوله :

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مَرْتَحِلًا

(٥)

يَا رَبِّ جَنَّبْ أَبِي الْإِتْلَافَ وَالْوَجْعَا

لأنه جمع بين صيغتين مختلفتين هما الإِتْلَافُ والوجع .

"والذى يوجب به نسج الشعر أن يقول : يارب جنب أبى الإِتْلَافِ

(٦)

والأوجاع ، أو الوجع والتلف" .

والتناسب بين كلمات الشعر مما يؤثر فى الفصاحة ، روى

ابن جنى قال : قرأت على أبى الطيب قوله :

(١) البيان والتبيين ١/٦٦ ، العمدة ١/٢٥٧ .

(٢) البيان والتبيين ١/٦٦ ، العمدة ١/٢٥٧ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٨ .

(٤) منهاج البلغاء ص ٢٢٤ .

(٥) الديوان ص ١٠١ ، وفيه : الأوصاب والوجعا .

(٦) عيار الشعر ص ١١٩ ، ١٢٠ .

وقد صارت الأجفان قرحا من البكا

(١)

وصار بهارا فى الخدود الشقائق

فقلت : قرحى ، قال : انما قلت - قرحا - ، لانى قلت :

(٢)

بهارا .

فقد أدرك المتنبى بلطف حسه التمايز الشديد بين
الميغتين ، والاشتر النفسى الذى يحدثه ذلك الاختلاف لدى
المتلقى .

والتنافر الظاهرى بين "الاتلاف والوجعا" أو "الأوصاب
والوجعا" كما فى الديوان يخفى تناسبا داخليا عميقا حين
يكتنف اسم الجمع كل بلاء ، يمكن دفعه عن الأعشى ، وهو دعوة
صادقة من فلذة كبده لاتفى بها المشاكلة التى يرتضيها
العلوى .

وعيت انعدام المشاكلة المعنوية بين اللفظين فى قول

المتنبى :

ما أبعد العيب والنقصان من شيمى

(٣)

أنا الشريا وذان الشيب والهرم

قال الحاتمى : "وهذا أيضا كلام جار على غير مناسبة ،

لأن الشريا ليست من جنس الشيب والهرم ، ولاهم من جنسها ،

وكان وجه الكلام أن تقول : أنا الشريا سفورا وعلوا ، وذان

السهى خفاء وخبوا ، أو أن تقول : أنا الشباب وذان الشيب

(٤)

والهرم " .

(١) الديوان ٣٤٢/٢ وفيه قرحى : اسم لاوصف جمع قرحة .

(٢) سر الفصاحة ص ١٧٠ .

(٣) الديوان ٣٧١/٣ .

(٤) الرسالة الموضحة ص ٢٣ .

وبخلاف هذا التصور نجد المعرى يتلمس قيمة جمالية فى التعبير بالثريّا ، فهى دليل حياة "كما أن الثريا لاتشيب ولا تهرم كذلك شرفى لايلحقه عيب ولانقصان" (١) .

إن كلمة الشباب التى يؤثرها الحاتمى لاتشير من المعانى والإيحاءات ماتثيره كلمة الثريّا ، فالثريّا هى الكلمة الوحيدة التى تتسامى بالرجل ، وتضعه فى المنزلة التى يتطلع إليها ، والقيمة فى حدة المفارقة بين الحياة فى أبهى صورها ، والموت فى أجلى مظاهره .

فالحاتمى إذن لا يغفل عن القيمة الجمالية للكلمة فحسب ولكنه غفل عن تاريخ الكلمة - الذى يستثمره كثيرا فى الهجوم على المتنبى - وهو تاريخ حافل بالنشاط والحيوية . فالثريّا تبدو فى الشعر العربى كأنها راحة اليد ، أو الخاتم فى بنان فتاة تنفخ بالشباب ، وتارة تتجلى كأنها رأس الجواد الأدهم ، أو رأس الفهد ، أو كالرجل الشجاع الذى يومى بكفه مهددا رجلا هاربا . (٢)

فهذا كله لا يتحقق إلا فى ظلال هذه الكلمة التى خفى تناسبها فكانت بحاجة إلى إدراك كنهها ، وكشف أسرارها و"إن من المعانى - المعبر عنها بالعبارات الحسنة ماتدرك له مع تلك العبارة حسنا لاتدركه له فى غيرها من العبارات ، ولاتقدر أن تعبر عن الوجه الذى من أجله حسن إيراد ذلك المعنى فى تلك العبارة دون غيرها ، ولاتعرب عن كنه حقيقته

(١) شرح ديوان أبى الطيب "معجز أحمد" ٢٥٨/٣ . وانظر : شرح العكبرى ٣٧١/٣ .

(٢) لهذه التشبيهات وغيرها انظر غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، لعلى بن ظافر الأزدي ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، ود. مصطفى الجوينى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ م ، ص ٣٥-٤٠ .

إنما هو شيء يدركه الطبع السليم والفكر المسدد ، ولايستطيع
 فيه اللسان مجازاة الهاجس^(١) .

وفى لغة الشعر كثيرا ما تبدو اللغة بنظامها المؤلف
 فى بناء الجملة بعيدة عن استيعاب غايات الشعر ، ولذا فهو
 يجنح كثيرا إلى العدول عن ذلك النظام المؤلف ، ببناء
 أنظمة جديدة تفرضها طبيعة الشعر .

ومن هذه الأنظمة الجديدة التى تكاد تكون خصيصة من
 خصائص لغة الشعر التقديم والتأخير ، وهو وارد فى كلام
 العرب ولكنه يتجلى بوضوح فى الشعر ، ويحظى بحركة دائمة ،
 وهو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، بعيد الغاية كما
 يقول عبد القاهر الجرجاني ، وكثيرا ما يروكك الشعر فتدقق
 النظر فيه "ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قدم
 فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"^(٢) .

ومع أن هذا الباب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، فهو
 محكوم بالصحة ولذا "ينبغي أن ترتب الألفاظ ترتيبا صحيحا ،
 فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه ، وتأخر منها ما يحسن تأخيره
 ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن ، ولا تأخر منها ما يكون
 التقديم به أليق"^(٣) .

وكثيرا مانجد بعض المفاهيم النقدية مثل صحة التأليف
 وجودة السبك ، ووضع الكلام فى مواضعه فى وصف البناء
 المتماسك للغة الشعر .

ونجد أيضا فساد التأليف ، ورداءة السبك ، والتعقيد ،

(١) منهاج البلغاء ص ٣٧٢ .
 (٢) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،
 القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤م ، ص ١٠٦ .
 (٣) الصناعتين ص ١٥٧ .

والمعازلة ، والمعول فى الفرق بين الجودة والرداءة ذوق
البيانى ، فما قبله الذوق قبله ومانبا عنه اطرحه وأقمناه .
فالتقديم والتأخير يرتبط عند البيانين أحيانا
بالمعازلة ، والتعقيد ، وسوء النسج ، فبعد أن كان قيمة أصبح
عبثا تنوء به اللغة والمتلقى معا .

حين تعمى فيه مقاصد الكلام ، ويعتورها اللبس والإبهام ،
فتفرض على المتلقى جهدا عقليا لايعود عليه بطائل "وأما
التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب
الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى
(١)
أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق" .

وطلب المعنى بالحيلة ، والسعى إليه من غير الطريق
يتناقى وغايات الفن عند عبد القاهر ، لآلئه يحوج إلى قدر
من التأمل - فمن المركوز فى طباع الناس "أن الشئ إذا نيل
بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان
نيله أحلى ، وبالمزية أولى" - وإنما لأن ذلك التأمل لايفضى
(٢)
إلى فائدة ، ولهذا يفرق عبد القاهر بين الغموض والتعقيد ،
فالغموض بمفهومه الفنى قيمة جمالية ، والتعقيد دليل ضعف
"والمعقّد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه
إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك فى متصرفه
ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم
(٣)
فكرك ، وشعب ظنك حتى لاتدرى من أين تتوصل وكيف تطلب" .

ومن مظاهر تعقيد التراكيب فى لغة الشعر تداخل
الضمائر بالالتفات الذى يفجأ المتلقى بما لم يالف ، فيقطع

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٣٥ .

عليه الكلام قبل استيفائه كالمتنبي في قوله :

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نَفُوسَنَا
بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ (١)

فقد عابوا عليه ذلك وقالوا : "قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر ، وإنما كان يجب أن يقول : كأن نفوسهم ليرجع الضمير إلى القوم ، فيتم به الكلام ، وهذا من شنيع ما وجد في شعره " .

ولم يجهد القاضى نفسه فى البحث عن القيمة التى تنطوى عليها تلك الشناعة ، ولذا لافرق عنده بين "نفوسنا" و"نفوسهم" فكلاهما تؤديان معنى واحداً إلا أن فى التعبير "بنفوسنا" ضعفاً لامبرر له ، غير أن أبا الطيب عندى غير معذور بتركه الأمر القوى الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهى لغير ضرورة داعية ، ولا حاجة ماسة إلى موقع اللفظين من الوزن واحد ، ولو قال نفوسهم لازال الشبهة ، ودفع القالة ، وأسقط عنه الشغب ، وعناء التعب" .

والقاضى لايرفض أسلوب الالتفات ، فهو أسلوب من أساليب العربية جاء به القرآن ، وتكلم به أصحاب الفصاحة واللسان ، ولكنه يرفض بعض مظاهره التى لايحسن فيها ؛ لأنه لو حسن فى كل موضع لتداخلت الضمائر ، واختلط الغائب بالحاضر ؛ ولأن التداخل ظاهر بين فى بيت المتنبي عابه واستردله ، أما فى

قوله :

قَوْمٌ تَفَرَّسَتْ الْمَنَايَا فِيكُمْ فَرَأَتْ لَكُمْ فِي الْحَرْبِ صَبْرَ كِرَامٍ (٢)

(١) الديوان ١٠٩/٤ .
(٢) الوساطة ص ٤٤٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٤٩ .
(٤) الديوان ١٤/٤ .

فهو من قبيل الجائز ، والالتفات له مواطن يحسن فيها ويجوز ويمتنع ، وإدراك الفروق بين هذه المواطن يدق ويغمض (١) إلا على البصير المتأمل .

ولعل اختلاف الحكم فى الموقفين راجع إلى مسألة الكم فى تداخل الضمائر ، وفى البيت الأول التفات من التكلم إلى الغيبة "إنى لمن قوم" والتفات آخر من الغيبة إلى التكلم "قوم كأن نفوسنا" ، وهذا مدعاة للإبهام الذى كان الالتفات فى البيت الآخر بمنأى عنه .

والالتفات كما يدل على شجاعة العربية ، يبين عن قدرة الشاعر - حين يقع فى موقعه - على تشكيل لغته ، وينطوى على كثير من القيم التى عبر عنها الزمخشري باختصاص الفوائد (٢) .
فحين تعجز اللغة بنظامها المألوف فى بناء الجملة عن استيعاب معانى الشعر يسلك بها الشاعر طريقا جديدا تفرضه أهداف فنية ، وبيت المتنبى لا ينفصل عن هذا السياق ، فالالتفات فيه قيمة جمالية والالتفات فى لغة المتنبى الشعرية باب من أبواب جرأته على اللغة ، وفطنته بمسالكها التعبيرية كقوله :

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي
وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمٌّ (٣)

وقوله :

أَيُّهَا الْوَاسِعُ الْخِنَاءِ وَمَافِيهِ
مَبِيتٌ لِمَالِكٍ الْمَجْتَازِ (٤)

وقوله :

(١) الوساطة ص ٤٤٩ .
(٢) الكشف ، الزمخشري ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ١٠/١ .
(٣) الديوان ٣/٣٦٧ .
(٤) المصدر نفسه ١٨١/٢ .

كَرِيمٌ مَتَى اسْتَوْهَبْتَ مَا أَنْتَ رَاكِبٌ
(١) وَقَدْ لَقِحتُ حَرْبٌ فَإِنَّكَ بَازِلٌ

وقوله :

تَغَرَّبَ لَمْسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ ولاقابلاً إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا (٢)

قال ابن فَوَرَّجَة : "وقد استقريت شعره كله فوجدته لاينزل عن هذا المذهب فى كل مامدح به فاذا أورد ضميرا فى ذم رده إلى الكلام الاول تفاديا أن يخاطب به مواجها ، أو يرده إلى نفسه مخبرا فقد قال :

أَنَا الَّذِي نَامَ إِنْ نَبَّهْتُ يَقْظَانَا (٣)

ألا تراه كيف هرب من أن يقول : أنا الذى نمت ، لما كان كلام ذم لفظا ، ولم يؤثر الإخبار به عن نفسه ، وهذا من أدق ما فى شعره من الحسن ، وأدله على حكمته واستيلائه على قصب السبق فى شعره " (٤)

وبيت المتنبى الذى عابه القاضى الجرجانى من قصيدة يرثى بها جدته لأمه التى ماتت بمرض الحمى ، وهى قصيدة قطبها الصراع بين الضعف والقوة ، حينما يتعالى الشاعر على همومه وأحزانه وضعفه ، وحينما آخر يغمره الأسى ، فلا يلبث أن يعلن بكاءه وشكواه .

وَكُنْتُ قَبِيلَ الْمَوْتِ اسْتَعْظِمُ النَّوَى
فَقَدْ مَارَتِ الصُّغْرَى الَّتِي كَانَتْ الْعُظْمَى
هَبِينِى أَخَذْتُ الشَّارَ فَيْكِ مِنَ الْعِدَا
فَكَيْفَ بِأَخْذِ الشَّارِ فَيْكِ مِنَ الْحُمَى

(١) المصدر السابق ١١٦/٣ .
(٢) المصدر نفسه ١٠٧/٤ .
(٣) المصدر نفسه ٢٣٠/٤ ومدره : لأستزيدك فيما أنت من كرم
(٤) الفتح على أبى الفتح ، تحقيق عبد الكريم الدجيلي ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٧م ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

وَمَا انْصَدَّتِ الدُّنْيَا عَلَى لِفْظِهَا
 وَلَكِنْ طَرْفًا لَا أَرَاكَ بِمِ اَعْمَى
 فَوَا اَسْفَا اَلَا اُكِيْبَ مُقَبَّلًا
 لِرَاسِكَ ، وَالصَّدْرِ الَّذِي مُلِئًا حَزْمًا

هذا الضعف لا يلبث المتنبي أن ينتزع نفسه من وهدته ،
 فينصرف عنه ، ويلتفت إلى عالم القوة الذي لاسبيل إلى ولوجه
 إلا بعزيمة لم تنل منها عوادي الدهر .

تَغَرَّبَ لِمُسْتَعْظَمًا غَيْرَ نَفْسِهِ
 وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا
 ذلك الرجل الضعيف الشاكي لم يعد له وجود هنا ،
 فاللتفات هنا التفات من حالة الضعف إلى حالة القوة .

والقوة من شأنها الاسعاف في مواقف الشرف ، ومواطن
 الرجولة والهروب عن هذه المواقف لا يتناسب ومكانة القوم ،
 لذا آثر المتنبي أن يكون قومه في حضور دائم .

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نَفُوسَنَا
 بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْدَّمَ

ففي غياب القوم "كان نفوسهم" ضعف لا يرتضيه المتنبي
 لهم ، وتنمّل من الانتساب إليهم ، والإنسان العربي - كما
 تصوّره لغته - كان يقوى بنسبه ويشتد في وجوه أعدائه
 وخصومه .

وإذا كانت الضمائر قد تداخلت عند المتنبي ، فإنها
 تختل عند رؤية ، أنشد له شعلب قوله :

فِيهَا خُطُوطٌ مِنْ سَوَادٍ وَبَلَقُ
 كَأَنَّهُ فِي الْجِلْدِ تَوَلَّيْعُ الْبَهَقِ
 يُحَسِّبُنْ شَامًا مِنْ رِقَاعٍ وَبِنَقِ^(١)

(١) الديوان ص ١٠٤ وفيه : كَأَنَّمَا وَ.. شَامَاو رِقَاعًا مِنْ بِنَقِ

قال أبو عبيدة : "قلت لرؤية : لم قلت : خطوط من سواد وبلق ، ثم قلت : كانه ، ولم كم تقل : كانهن أو كانه ؟ فزجرنى ثم قال : كائن ذلك ، ويك ، وقال : البلق جمع بنيقة القميص ، وبنائق ثم ببق ... " (١)

فالامر أشكل على أبى عبيدة ، ومرد الإشكال اختلال الضمائر. أبو عبيدة رأى أن الضمير فى كانه لايتفق ومجريات القول الظاهرة ، فرؤية إما أن يريد أن الخطوط فى الجلد مثل توليع البهق ، وحقه أن يقول : كانه ؛ لأن الخطوط مؤنث وإما أن يكون أراد أن السواد والبلق مثل التوليع فالواجب أن يقول : كانهما بالتثنية .

ولكن رؤية أراد شيئا آخر هو مجموع الحكاية أى كان (٢) ذاك التوليع توليع البهق "فذهب إلى المعنى والموضع" (٣)

ومجموع الحكاية الذى ذهب إليه رؤية أمر لاتنكره العربية . فالعرب تكتفى بالواحد عن الجميع ، فمن شاء حمله على المعنى ، ومن أراد حمله على اللفظ .

ويمح جعل الهاء فى كانه عائدة على البلق "ولو قال قائل : إن الهاء فى كانه عائدة على البلق وحده لكان مصيبا ؛ لأن فى البلق ما يحتاج إليه من تشبيهه بالبهق ، (٤) فلا ضرورة هناك إلى إدخال السواد معه" .

ولهذا وأمثاله فى العربية متسع بحمله على المعنى ، ومن ذلك قوله تعالى : {بَلَىٰ مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِنْدَ رَبِّهِ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ} (٥)

(١) مجالس شعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ٣٧٦/٢ .
(٢) المحتسب ١٥٤/٢ .
(٣) مجالس العلماء ص ٢١١ ، ٢١٢ .
(٤) المحتسب ١٥٤/٢ .
(٥) سورة البقرة : ١١٢

فأفرد على لفظ من ثم جمع بعد ذلك ، ومنه قول ذى

الرَّمة :
وَمِيةٌ أَحْسَنُ الثَّقَلَيْنِ وَجْهًا وَسَالِفَةٌ ، وَأَحْسَنُهُ قَدَالًا (١)

"فأفرد الضمير مع قدرته على جمعه ، وهذا يدل على
قوة اعتقادهم أحوال المواضع وكيف يقع فيها ، ألا ترى
أنَّ الموضع موضع جمع ... " (٢)

ومما يشين جمال التركيب عند البيانيين التقديم
والتأخير الذى يورث عسر الفهم ، كقول أبى الطيب المتنبى :
أَنَّى يَكُونُ أَبَا الْبَرِيَّةِ آدَمُ وَأَبُوكَ - وَالثَّقْلَانِ أَنْتَ - مُحَمَّدُ (٣)
قال ابن وكيع : "وفى البيت كلفة وليس بلفظ مطبوع ،
ولامتد المسموع ، وفى إعرابه مطعن ، وتقديره : كيف يكون
آدم أبا البرية وأبوك محمد ، وأنت الثقلان ، ففصل بين
المبتدأ الذى هو أبوك ، وبين الخبر الذى هو محمد بالجملة
هذا قول بعض النحويين " (٤)

فسبب الكلفة الفصل بين المبتدأ أبوك ، والخبر محمد
بجملة ابتدائية أجنبية لا تربطها بالكلام صلة نسب ، فبدت
غريبة ، قلقة ، تشير التأمل ، وهذا يخالف ما طبع الشعر
الجيد عليه عند ابن وكيع من سهولة ووضوح .
وابن وكيع لا يرى فى البيت سوى التكلف ؛ لأن البيت جاء
على خلاف ما يرتضى .

إن غرابة التركيب هى غرابة شجاع الطائى الذى لا يرى
فيه الناس إلا رجلا عاديا ، وغرابة شجاع وعظمته هى مبعث

(١) الديوان ١٥٢١/٣ وفيه أحسن الثقلين خذا .

(٢) الخمائص ٤١٩/١ .

(٣) الديوان ٣٤٠/١ .

(٤) المنصف ص ٢٤١ .

التساؤل والقلق اللذين يسريان فى جسد البيت وفى أبيات

أخرى من القصيدة كقوله :

وَتَحَيَّرْتُ فِيهِ الْمَفَاتِ لَانَّهَا أَلْفَتْ طَرَائِقَهُ عَلَيْهَا تَبَعْدُ

وقوله :

مَنْ فِي الْأَنَامِ مِنَ الْكِرَامِ وَلَا تَقُلْ
من فيك شأْمٌ سوى شجاعٍ يقصدُ

وقوله :

أَسَدٌ دَمَ الْأَسَدِ الْهَزْبُورِ خَضَابُهُ مَوْتُ فَرِيضٍ الْمَوْتُ مِنْهُ يَرْعُدُ

ورجل بهذه المنزلة الغريبة .

كُنْ حَيْثُ شِئْتَ تَسِرْ إِلَيْكَ رِكَابُنَا
فَالْأَرْضُ وَاحِدَةٌ ، وَأَنْتَ الْوَاحِدُ

لاسبيل إلى اقتناص حقيقته إلا بلغة تساوقه فى الغرابة
وإشارة التأمل . وهذا النشاط الذى نلمسه فى نحو البيت
لا يمكن فهمه بمعزل عن مكانة الرجل فى القصيدة ، وهى مكانة
لا يلبث الشعر بكل هذا النشاط أن يقف أمامها عاجزا لا يفى
بغاياته .

يَفْنَى الْكَلَامَ وَلَا يَحِيطُ بِوَصْفِكُمْ أَيَحِيطُ مَا يَفْنَى بِمَا لَا يَنْفَدُ؟

والقول بالاعتراض والأجنبى فى الشعر لا يصح إذ أن

جماليات المعانى محكومة بالاعتداد بهذه التراكيب .

ومما عيب على ذى الرِّمَّةِ قوله :

كَأَنَّ أَصْوَاتَ مَنْ إِيغَالِهِنَّ بِنَا أَوَاخِرِ الْمَيْسِ أَصْوَاتُ الْفَرَارِيحِ (١)

فقدّم وأخر "يريد كأن أصوات الميس أصوات الفراريج من

(٢)

إِيغَالِهِنَّ بِنَا " .

(١) الديوان ٩٩٦/٢ وفيه أنقاض الفراريج . والميس : الرجل

(٢) الموشح ص ٢٩٢ .

ومبعث العيب هو الفصل بين المتشايقين بالجار
والمجورور "مِنْ إِيغالهن بنا" .

والفصل لو لم يكن يشكل جزءا من المعنى ، ما آثره ذو
الرمة . إِنَّ إِيغال العيس فى السير هو سبب انبعاث الصوت .
والتعبير بإيغال يجعل العيس تبدو وكأنها تلج بهم فى
أعماق الصحراء ، وهنا يكون الصوت مميزا ؛ لأنه يصدر عن جهد
ومشقة .

والتقديم الذى كان سببا فى الفصل بين المضاف والمضاف
اليه يمنح الصوت قيمة خاصة ، فهو أشبه مايكون بنداء
المستغيث الذى يرفع صوته طالبا العون والنجدة .
إلا أن الصوت هنا لا يأتى من الإبل المُوغلة فى الوحل
المحرق فهى كريمة لم تشك طول البرى ، فلاتكاد تظهر فى
لغة البيت إلا فى ضمير الغيبة "إِيغالهن" .

وإذا كان إِيغال يمنح الصوت معنى حضوريا ، ينتزعه من
عموم الدلالة التى يمكن أن تعلق به ، فإن البنية التصويرية
التى تشبّهه بأصوات الفراريح - وهو نبات صحراوى ييبس
فتحركه الرياح فيصدر هذا الصوت - تؤكد المعنى المأساوى
للموت ، فالرجل يأخذ من أصوات الفراريح بعدا عميقا فهى
مزمارة من مزامير الفناء يعلن النهاية ويذكر بها .

وعلى هذا فالتقديم فرضه المعنى والموقف "إنما يقدمون
الذى بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا
(١)
يهمانهم ويعنيانهم" .

والفرق بين بناء اللغة فى البيت ، وما ذكره المرزبانى من معنى البيت هو الفرق بين الشعر المبنى على الفطنة بحقائق الاشياء ، والنثر الذى يقف على الظاهر ، وينقله على ما هو عليه .

وهو الفرق بين المفسر والتفسير ، فالمعنى المفسر تتعدد دلالاته وتختلف ، باختلاف قوى الناظرين ، على حين أن التفسير له معنى واحد محدد .

قال عبد القاهر : "... إنما كان للمفسر فيما نحن فيه الفضل والمزية على التفسير ، من حيث كانت الدلالة فى المفسر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على معنى" (١) .

فبناء التراكيب هذه لا يكفى أن يقال فيه : إنه لم ينتظم للشاعر نسق الكلام ووزن الشعر فقدم وأخر . (٢)

فهو رؤية جديدة ، ومعان خبيثة "وبناء العبارة فى الحقيقة بناء خواطر ومشاعرواختلاجات قبل أن يكون هندسة الفاظ وتصميم قوالب ، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً أبدت هذه الزحزحات الحقيقية للكلمات غنى وفيها" (٣) .

ومما جاء مخالفاً لمألوف البناء فى الجملة العربية القلب الذى تتغير بمقتضاه الرتبة فى الكلام ، فيصير الفاعل مفعولاً ، والمفعول فاعلاً .

(٤) ومع أنه سنة من سنن العرب فى الكلام ، فإنَّ قدامة بن جعفر يعده عيباً من عيوب ائتلاف المعنى والوزن وهو : "أن

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٤٤ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٢١ .

(٣) دلالات التراكيب ، الدكتور محمد أبو موسى ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ١٩٧٩ م ، ص ١٧٦ .

(٤) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٨ ، الصاحبى ص ٣٢٩ ، الوساطة ص ٤٦٩ ، المزهري ١/٤٧٦ .

يفطر الوزن الشعرى إلى إحالة المعنى ، فيقلبه الشاعر إلى
(١)
خلاف ما قصد به " .

وإنما عيب القلب ؛ لأنه "يفسد المعنى ويمرفه عن
(٢)
وجهه " .

والاتجاه الغالب عند القدماء قبوله ، والاعتداد به
واعتباره سنة من سنن العرب فى كلامها . ومن عابه قبله فى
لغة الشعر على مضمض، وعدّه من قبيل الضرورة التى تجيز
مالايجاز .

ومنه قول الأخطل :

أَمَّا كُلَيْبُ بْنُ يَرْبُوعٍ فَلَيْسَ لَهَا
عِنْدَ الْمَفَاخِرِ إِيرَادٌ وَلَا مَدَرٌ
مِثْلُ الْقَنَافِذِ هَدَّاجُونَ قَدْ بَلَغَتْ
(٣)
نَجْرَانُ أَوْ بَلَغَتْ سَوَاتِمَهُمْ هَجْرٌ

قال السيرافى : "أراد : بلغت نجران سواتمهم أو هجر ،
وذلك وجه الكلام ؛ لأن السوات تنتقل من مكان فتبلغ مكانا
آخر ، والبلدان لا ينتقلان وإنما يبلغن ولا يبلغن" .
(٤)

والسيرافى هنا لا يعتد باللغة اعتداده بما تعبر عنه
اللغة ، فالمعنى حاضر فى ذهنه ، متمور سلفا .

ولذا لم يستغ - وفق هذا التمرور - أن نجران وهجر هما
اللتان بلغت سوات القوم ، فالبلدان لا ينتقلان ، وإنما

-
- (١) نقد الشعر ص ٢٢٢ .
(٢) ضرورة الشعر ، أبو سعيد السيرافى ، تحقيق الدكتور
رمضان عبد التواب ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ط ١
١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ص ١٧٣ .
(٣) شعر الأخطل صنعة السكرى ، تحقيق فخر الدين قباوة ،
بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ،
٢٠٩ ، ٢٠٨ / ١ وفيه فليس لهم عند المكارم لاورد ولا مدّر ،
وعلى العبارات ، أو حدثت .
(٤) ضرورة الشعر ص ١٧٤ .

السوآت هي التي تنتقل إليهما عن طريق الأخبار ، وإذا كانت هذه صفة البلد في الواقع ، فإنها يجب أن تكون في الشعر كذلك .

وفهم القلب هنا إنما يتصور باستقراء حالة القوم "كليب بن يربوع" فهم في ضعف ومهانة ، لا يجدون لسوآتهم ملاذا يحجبها عن أعين الناس إلا الليل .
وهم يترددون في ضعفهم ، فليس لهم في منازل الفخر إيراد ولا مدر ، وقوم هذه صفتهم لا يرغبون في كشف منكراتهم ، فهم يسترونها بكل ما أوتوا من قوة .

ولذا فالسوآت لا تبلغ ؛ لأنه لا يرغب أحد منهم في كشفها .
وإذا كان الشاعر يريد تعريتهم فإنه يعمد إلى "المكان" فيمنحه صفة الشعرية ، فيبدو وكأنه رقيب ، يستجلى أسرارهم ، ويكشف خباياهم . مع أنهم كالقنفاذ لا يظهرون إلا بالليل المظلم .

وأخذ على الحطيئة قوله :

فَلَمَّا خَشِيتُ الْهُونَ، وَالْعَيْرَ مُمْسِكٌ
عَلَى رَغْمِهِ مَا أَثَبَتَ الْحَبْلَ حَافِرَهُ (١)

"وكان الوجه أن يقول ما أمسك حافره الحبل فقلب ؛ لأن ما أمسكته فقد أمسكك ، والحافر ممسك للحبل لا يفارقه مادام (٢)
مربوطا به ، والحبل ممسك للحافر" .

وبهذا القلب انحرف معنى الكلام عند حازم القرطاجنى حتى أوهم أن المراد به ضد ما يدل اللفظ عليه . وعلى هذا (٣)

(١) الديوان ص ٢٤ .
(٢) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٤ .
(٣) منهاج البلغاء ص ١٧٩ .

فهو مذهب فاسد "وفى سعة الكلام مندوحة عن المذاهب
(١)
الفاصلة " .

والأمر بخلاف مذهب إليه ابن قتيبة وحازم القرطاجنى
وشرّاح البيت رحمهم الله جميعا ، من أن الحبل لما لم يخرج
من الحافر فكأنه مربوط فيه ، وأن ما أمسكته فقد أمسك ، أو
(٢)
أن الحبل إذا وقع فى الرسغ رده الحافر فلم يسقط . هذا
تمور محدود للغة الشعر ، تغدو معه مجرد وصف للأشياء يدور
حولها ، ولا يقع عليها .

وحمل البيت على القلب ، وتأولّه على الوجه الذى سبق
صرف للشعر عن جهته ، وعجز عن فك مغاليقه ، وفض أسرار
التي كان بها شعرا .

وتلك الأسرار إنما تتجلى بالوقوف على ملابسات النص ،
وسياقه ، فالحطيئة يهجو الزبرقان بن بدر الذى أساء إليه
حين أسقاه الماء البارد فى ليلة شتاء ، ويمدح آل شماس
الذين قروه اللحم ، وكانوا ملاذه ، ومأواه .

والإشكال إنما نشأ من تسلط الواقع الخارجى على اللغة
إذ العرف يقتضى أن يكون الحبل هو الذى يشد الحافر ويمسكه
أما أن يمسك الحافر الحبل فذلك صرف للكلام عن جهته .

إن قوة الإنسان فى إرادته تخطى العقبات ، وتخطى
العقبات والمصاعب لا تتحقق إلا بتكاتف أعضاء الجسد الواحد
وتداعيتها للوقوف أمام المشكلة .

وهذا هو الذى أراده الحطيئة ، وعبر عنه بمسك الشعر
فى التعبير ، فقرن الشئ بنقيضه لتكتمل الصورة .

(١) المصدر السابق ص ١٧٩ .

(٢) انظر : الديوان ص ٢٥ .

فالإنسان قادر على تجاوز المماعب ، متى كانت أعضاؤه تتحد وتتناصر ، وهذا ما تحقق للحطيئة حين تولى عن هون الزبرقان بن بدر .

واكتمال الصورة ، يكمن بالمقارنة بين الرجل والعرير ، والعرير هنا لا يظل مقيما على الذل إلا إذا خذله حافره فتشبه بالحبل ، وبذا يكتسب العرير عند الحطيئة صورة غير تلك الصورة التى نجدها له عند المتلمس فى قوله :

وَلَنْ يَّقِيمَ عَلَى خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ إِلَّا الْأَذْلَانِ عَيْرُ الْأَهْلِ وَالْوَتْدُ
هَذَا عَلَى الْخَسْفِ مَرْبُوطٌ بِرَمْتِهِ وَذَا يُشَجُّ فَلَا يَرْتِي لَهُ أَحَدٌ^(١)

وإذا كانت الإرادة ممكنة التحقق عند هذا الكائن ، فإنها لدى الحطيئة واجبة .

وبهذا يحقق الحطيئة مراده بدفع اللغة إلى هذه المضايق التى فيها يسهل اصطیاد المتأبى من المعانى النادرة .

قال ابن جنى : "وذلك أنك تجد فى كثير من المنشور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين ، هذا يدعوك إلى أمر ، وهذا يمنعك منه ، فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة المعنى وارتحت لتصحيح الإعراب"^(٢) .

والشعر بطبيعته فن موجز يرمى إلى الأشياء ، ولا يصرح بها . والإيجاز فيه ليس حلية كمالية ، بل خصيصة تميزه عما سواه ، وهى خصيصة آثرها العرب ، وأرباب الفصاحة ، فكانت البلاغة هى الإيجاز ، وكان الشعر عندهم لمحة دالة تكفى إشارتها . وكلما ضاقت العبارة واتسع معناها ، كانت عندهم

(١) الديوان ص ٢٠٨-٢١١ .

(٢) الخصائص ٢٥٥/٣ .

فى أسمى مراتب البلاغة حتى يكون الكلام لمحة قليلة إلى
(١)
أفكار غزيرة خبيثة ، وراء تلك اللفاظ التى تشبه الإشارة " .
ومتى زادت اللفاظ عن المعانى عدت من فاسد القول الذى
يخل بمعايير البلاغة ؛ لأن "من حق المعنى أن يكون له الاسم
طبقا ، أى يكون الاسم طبقا للفظ بقدر المعنى غير زائد عليه
(٢)
ولانقص عنه " .

ومما عيب فى هذا قول عروة بن أذينة :
واسقِ العدو بكأسه وأعلم له
بالغيب إن قد كان قبل سقاكها
وأجز الكرامة من ترى أن لو له
(٣)
يوماً بذلت كرامة لجزاكها

قال العسكرى : "ومعنى هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات
(٤)
اجز كلا بفعله ، وكان السكوت لعروة خيرا له " .
وهكذا تتساوى لغة الشعر بما هو أدنى منها ، ويتضاءل
سلطان الكلمة ، والنظر إلى هذه اللغة بمنظار العسكرى يفضى
إلى طمس قيم الفن والجمال فيها .

فلاقيمة للفعل اسق بتاريخه الطويل قال عنتره :
(٥)
لا تسقنى كأس الحياة بذلة بل فاسقنى بالعز كأس الحنظل
وقال :
(٦)
فأجبتُها إن المنيّة منهل لا بد أن أسقى بذاك المنهل

-
- (١) قدامة بن جعفر والنقد الادبى ، د . بدوى طبانة ،
القاهرة ، الانجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٣٧٨هـ ، ص ٢٨٥ .
(٢) المناعتين ص ٤١ .
(٣) شعر عروة بن أذينة ص ٣٤٤ .
(٤) المناعتين ص ٤١ .
(٥) شرح ديوان عنتره بن شداد ، تحقيق عبد المنعم عبد
الرؤوف شلبى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ،
بدون تاريخ ص ١٣٥ .
(٦) ديوان عنتره ص ٢٥١ .

فالسقى لم يعد وسيلة للحياة ، بعد أن كان كذلك ،
والشاعر هنا لا يدعو إلى الإخلال بموازين الحياة ، فهو ينتصر
لنفسه ، ويتحقق التوازن فى دعوته بين السقى والجزاء ،
فإذا كان هناك قد ترمّد لعدوه ، وردّ له عداوته ، فإنه هنا
يرد للكريم مكرمته .

بل إن قيمة الخير أكثر حضوراً فى الشعر ، فالسقى
"للعُدو" المعروف بـعداوته ، والجزاء بالكرامة لمن يظن أنه
أهل لها ، وبهذا يظل الجانب الإنسانى هو القيمة الأولى فى
الحياة .

وعلى هذا فالمعانى الشعرية حين تحتشد اللغة لها ،
لاتخرج إلى الوجود مجرد فكرة مبتذلة ، بما يضيفه المبدع
عليها من تجاربه وخبراته .

يقول قدامة بن جعفر عن قول بعض بنى كلاب :
دَعِ الشَّرَّ واحْلُلْ بِالنَّجَاةِ تَعَزُّلاً
إِذَا هُوَ لَمْ يَمْبِغْكَ فِي الشَّرِّ صَابِغٌ
وَلَكِنْ إِذَا مَا الشَّرُّ شَارَ دَفِئْنَهُ
عَلَيْكَ فَأَنْفِجْ دَبْغَ مَا أَنْتَ دَابِغٌ (١)

"فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جارٍ على سبيل
التمثيل وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه ، دع الشر
مالم تنشب فيه ، فإذا نشبت فيه فبالغ ، ولكن لم يكن لذلك
من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف مالم يقل
الكلابى" (٢) .

(١) نقد الشعر ص ١٦٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٦٠ .

ومما فيه إخلالٌ بجماليات التركيب الحشو الذى ارتبط فى كثير من نماذجه بالعيب ؛ لأنه فضل جرى به لسد الخلل الإيقاعى فى البيت ، فيكون كما قال الباقلانى كالرقعة من الجلد فى الديباج الحسن . أو كالطفيل^(١) الذى يستثقل مكانه والأجنبى الذى يكره حضوره^(٢) .

ومعرفة الحسن من القبيح من الحشو بحاجة إلى إدراك مميز لأنساب الكلام ووشائجه "وهذا باب لطيف جدا لا يتيقظ له إلا من كان متوقداً القريحة ، متبامراً الآلة رطباً بمجارى الكلام عارفاً بأسرار الشعر ، متصرفاً فى معرفة أفانيه^(٣) " .

أما المذموم منه فإنما كره وذم ؛ "لأنه خلا من الفائدة ولم يخل منه بعائدة ، ولو أفاد لم يكن حشواً ، ولم يدع لغواً ، وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً من القبول أحسن موقع ، ومدركاً من الرضى أجزل حظ ، ذلك لإفادته إياك على مجيئه مجيء مالمعول فى الإفادة عليه ، ولاطائل للسامع لديه ، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترتقبها ، والنافعة أتتك ولم تحتسبها^(٤) " .

ومما ذمّه البيانىون لما فيه من الحشو قول امرئ

القيس :

تَمَدَّ وَتَبَدَّى عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَقَّى

بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفِلٍ^(٥)

وقول عدي بن الرقاع :

-
- (١) إعجاز القرآن ص ٢٢٤ .
 (٢) أسرار البلاغة ص ٢٢ .
 (٣) حلية المحاضرة ، الحاتمي ، تحقيق هلال ناجي ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ١٩٧٨ م ، ٨٢/١ .
 (٤) أسرار البلاغة ص ١٩ .
 (٥) الديوان ص ١٦ .

وَكَاثُهَا بَيْنَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا عَيْنِيهِمْ أَحْوَرُ مِنْ جَادِرِ جَاسِمِ (١)

قال القاضي الجرجاني : "وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام مالمو حذف لاستغنى عنه ، ومالافائدة في ذكره ؛ لأن أمراً القيس قال : من وحش وجرة ، وعدياً قال : من جادر جاسم ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام النظم وإقامة الوزن ، ولاتلفتن إلى مايقوله المعنويون في وجرة وجاسم فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ، وقد رأيت طباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الأطباء ، وسألت من لأحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش ضرية ، وغزلان بسيطة ، وقد يختلف خلق الأطباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك" (٢) .

والقاضي في نقده هذا يصدّر عن تصوّر يقف على ظواهر الشعر ، ولايتغلغل تحت قشرته الظاهرة ، فتتجرد الكلمات من كل ماتحملة من قيم شعورية لاتنهض إلا بها ، ولذا فالمكان ليس له أية جماليات في الشعر ، فهو حشو جيء به لإتمام النظم ، وإقامة الوزن .

وقد يقال هنا إن أمراً القيس خص وجرة بالذكر ؛ "لأنها قليلة الماء . فوحشها تجتريء بالنبات الأخضر عن شرب الماء فتضمر بطونها ، ويشتد عودها" (٣) .

وإنّ عدياً آثر جاسم على ماسواها ؛ لأن جادرها عرفت بجمال عيونها ، وشدة حورها ، وهذا كلام جميل لكنه ينظر إلى

(١) ديوان شعر عديّ بن الرّقاع العاملي ، جمع وتحقيق الدكتور الشريف عبد الله الحسيني ، مكة المكرمة ،

المكتبة الفيصلية ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م ، ص ٧٦ وفيه : فكأنها

(٢) الوساطة ص ٣٢ .

(٣) الاقتضاب ٣/٣٤٩ .

الشعر وكأنه حقيقة جوهرها الصدق . والشعر شيء غير ذلك .
فالمكان هنا ينطوى على دلالات دفيئة ، لا يدرك أبعادها
إلا من عرفه حق معرفته . وهى معرفة لا يوقف على أسرارها
بالرؤية السطحية المباشرة ، ولا بمساءلة الاعراب الذين
لا يلمسون فيه إلا الشجر والمدر ، فيغيب عنهم ما استأثر به
الشاعر بفطنته .

وإذا كان الإيجاز قيمة جمالية - كما سبق - فإن الإخلال
قبح وهو : " أن يُترك من اللفظ ما به يتم المعنى " .^(١)

قال عروة بن الورد :
عَجِبْتُ لَهُمْ إِذْ يَقْتُلُونَ نَفْسَهُمْ
وَمَقْتَلَهُمْ عِنْدَ الْوَعَى كَانَ أَعْذَرًا^(٢)

قال قدامة : " فإنما أراد أن يقول : عجبت لهم إذ
يقتلون نفوسهم فى السلم ، ومقتلهم عند الوعى كان أعذرا " .^(٣)
والذى أملى على قدامة القول بالإخلال فى البيت الحرص
على إيجاد مطابقة يصح معها بناء الكلام ، وهو حرص جر قدامة
وكثيرا من البيانيين إلى ذم نماذج من الشعر الجيد ما كانت
لتذم لو أتيت من طريقها الصحيح .

فالقضية هنا - قضية قتل نفس بغير حق ، يستوى ذلك فى
السلم والحرب ، فالجريمة قبيحة أيا كان زمانها أو مكانها .
فالعجب إذن يتعالى على حدود الزمان والمكان ، ليصبح
بحثا فى قضية جوهرية لا دخل فيها للظروف والملابسات .

(١) نقد الشعر ص ٢١٦ ، الموشح ص ٣٦٣ .
(٢) الديوان ص ٨٢ وفيه إذ يخنقون وهو الأقرب لقوله بعد
ذلك :
يَشَدُّ الْحَلِيمُ مِنْهُمْ عِقْدَ حَبْلِهِ
ألا إنما يأتى الذى كان حذرا
(٣) نقد الشعر ص ٢١٧ .

فليس هنا إخلال بالمعنى الذى يريد قدامة ، فقاتل نفسه
 فى السلم أو فى الحرب مجرم ؛ لأنه يقتل نفسه .
 وفضيلة البيت فى إيحائه ، وبعده عن المباشرة ، حين
 تذهب النفس معه كل مذهب ، وهذا هو الذى يصدق فيه قول
 الإمام عبد القاهر "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجذك
 أنطق ماتكون إذا لم تنطق ، وأتم ماتكون بيانا إذا لم تبين"
 (١) وإذا كان الشاعر لا يعذر بوقوعه فى الزلل ، فإن الناقد
 يجب أن يستقصى احتمالات المعنى ، ويتعاطاه من جهته التى
 لا يمح تعاطيه إلا من قبلها ، وأن يثق فى أمثال هؤلاء الشعراء
 وألا يتعجل فى تخطئتهم ، فالثقة بهم ثقة فى العربية ، وهم
 أول الناس إدراكا لشجاعتها ، وفطنة بمسالكها فى التعبير .
 قال حازم :

"وليس ينبغى أن يعترض عليهم فى أقاويلهم إلا من تزام
 رتبته فى حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبته ، فإنما
 يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة
 بالكلام ، وليس كل من يدعى المعرفة باللسان عارفا به فى
 الحقيقة " (٢) .

ومما سبق يتضح أن لغة الشعر تقتضى نوعا مختلفا من
 التراكيب ، تفرضه طبيعة التجربة الفنية التى تعبر عنها
 هذه اللغة .

وقد أدرك البيانىون طبيعة هذه اللغة ، فأجازوا فيها
 ما لا يجوز فى غيرها من الأساليب التى يحقق من خلالها الشعر
 قيمه التى يكون شعرا خالدا تجد فيه النفوس الإشارة
 والمتعة .

(١) دلائل الإعجاز ص ١٤٦ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

هيكل القصيدة

الفصل الثالث

هيكل القصيدة

يمثل الشكل فى الفن قيمة لاتنتقص ، بل إن الشكل يكاد يكون كل شئ فى الشعر والرواية والمسرحية ... الخ ، فالذى يجذب المثلقى إلى النص هو براعة المبدع ، وقدرته على تشكيل مادته وتنسيقها .

إن الفن والعلم كثيرا مايتناولان فكرة واحدة ، ولكن التأثير يكون دائما فى الفن أكثر ؛ لأن طريقه عرض الفكرة وتركيبها فى الفن تمنح الفكرة هذا التأثير ، والفكرة لايمكن أن تكون عملا فنيا قبل صياغتها فى شكل جميل ، فالشكل هو الجوهر لكل عمل فنى .

والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة قوية لاقيمة للشكل بمعزل عنها . يقول هارولد آزبورن : "لايظل شئ من شكل القصيدة ، ولابنيتهاالعروضية ، ولاعلاقاتها الإيقاعية ، ولاأسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى ، فاللغة ليست لغة ، بل أصوات إلا إذا عبرت عن معنى" (١) .

وهيكل القصيدة العربية هو الذى يمنحها خصوصيتها ، ويميزها عما سواها ، ولذا كان الخروج على نظام القصيدة فى بناء هيكلها مما يعاب به الشعر ، وكان الإبداع يمثل فى جانب من جوانبه احتذاء ذلك الهيكل ، والقول على منواله ، فإذا كان صاحب القصيدة "إنما ابتداء فيها بذكر الديار

(١) مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، عالم المعرفة ١٩٨٧م ، ص ٥١٠٥٠ .

والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ... ثم وصل ذلك بالنسيب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وضمامة التأميل ، وقرر عنده ماناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح ... (١)

إذا كان كذلك فإن الشاعر المجيد هو "من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ... (٢)

وسلوك هذه الأساليب يعنى الانقياد لها ، والتجديد فى إطار من الحفاظ عليها "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين من هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرارة " (٣)

وابن قتيبة فى دعوته هذه يطبق مقولة "الوضع" التى تحكم فى الفكر اللغوى كثيرا ، فكان الشعر من وضع واضح ، يزداد عليه ولا تمس أصوله ، وهذا مايسميه الدكتور شكرى عياد (٤) "بالوضع الشعرى" .

(١) الشعر والشعراء ٧٤/١ .

(٢) المصدر نفسه ٧٦،٧٥/١ .

(٣) المصدر نفسه ٧٧/١ .

(٤) مجلة فصول "تراثنا النقدى" المجلد السادس ، العدد الثانى ١٩٨٦م ، ص ٦١ .

ومع هذا يمكن النظر إلى هذه الدعوة على أنها محاولة للحفاظ على رموز الشعر العربى ، والتجديد فى إطار من الوعى بها ، وحسن التعامل معها .

والغريب أن دعوة ابن قتيبة هذه لا تمثل نموذجا واقعيا للقصيدة العربية ، فالمعلقات مثلا - وهى تكاد تكون النموذج الاصلى للقصيدة العربية لقدمها ، وكمالها الفنى - تبتعد عن تصور ابن قتيبة .^(١)

وهذا التسلسل المنطقى الذى يؤسسه ابن قتيبة يأخذ بعدا آخر عند ابن طباطبا ، حين يوازن بين القصيدة والرسالة "فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يمل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستمache ... بألف تحلى وأحسن حكاية بلا انفعال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه " .^(٢)

وقد نؤمن بأصالة هذا الإدراك الذى يقدمه ابن قتيبة وابن طباطبا وغيرهما للقصيدة العربية وذلك بتقسيمها ثلاثة محاور يصبح الربط بينها ضربا من الاتقان فى صنعة الشعر .

إلا أن هذا الإدراك سرعان ما يصرفنا عن تأمل الشعر ، والحكم عليه أحيانا بمقتضى هذا الإدراك بنوع من الأحكام التى تستند على رؤى مسبقة ، تفرض على القصيدة شكلا مألوفا وبنية مرسومة سلفا ، وتتناسى أن هيكل القصيدة وبنيتها أمر لا يمكن فصله عن مضامينها وأفكارها ، وأن ذلك الهيكل يمكن أن يتطور ويتغير بتغير الأذواق والأجيال ، ومنازع الإدراك .

(١) المرجع السابق ص ٦١ .

(٢) عيار الشعر ص ٩ .

والذى لاخلاف فيه أن تلاحم القصيدة وتماسكها قيمة فى حد ذاتها ، فيه تتجلى قدرة المبدع على السيطرة على لغته ، ووضوح رؤيته .

"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان" (١) .

وبهذا التلاحم قَدَّمَ عمر بن أبى ربيعة على جميل ، قال الزبير بن بكار : "من الناس من يفضل قصيدة جميل اللامية على قصيدة عمر ، وأنا لأقول هذا ؛ لأن قصيدة جميل مختلفة غير مؤتلفة ، فيها طواع النجد ، وخوالد المهد ، وقصيدة عمر بن أبى ربيعة ملساء المثنون ، مستوية الأبيات آخذ بعضها بأذناب بعض" (٢) .

وفى هذا التلاحم يتحقق الشكل الفنى للنص ، وتتحقق القيمة الجمالية لدى المثلى ، حين يشده تناسب الكلام ، ويستدعيه إلى فك أسرارهِ ومعرفة خباياه .

"وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذى ذكره الجاحظ لذِ سماعه ، وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق به ، وحلى فى فم سامعه ، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وشغل

(١) البيان والتبيين ٦٧/١ .

(٢) التى مطلعها :
لَقَدْ قَرِحَ الْوَاشُونَ أَنْ مَرَمَتْ حَبْلِي
بَشِينَةٍ ، أَوْ أَبَدَتْ لَنَا جَانِبَ الْبُخْلِ

(٣) التى مطلعها :
جَرَى نَامِصٌ بِالْوَدِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
فَقَرَّبَنِي يَوْمَ الْحَمَابِ إِلَى قَشِي

(٤) الأغاني ٣٢٩/٢ .
(٥) يقصد نص الجاحظ السابق ، البيان والتبيين ٦٧/١ .

على اللسان النطق به ، ومجّه السامع ، فلم يستقر فيها منه
(١)
شيء " .

وحديث البيانيين عن جماليات هيكل القصيدة يمكن حصره
فى الحديث عن :

(١) براعة الاستهلال .

(٢) حسن التخلص .

(٣) حسن المقطع .

(٤) وحدة القصيدة .

ولايعنى أن هذا هو كل مايتعلق بهيكل القصيدة ،
فانتقاء اللفاظ ، وتنسيقها ، واختيار الوزن والقافية
القادرة على الإيحاء بالعاطفة ، كلها يمكن أن تدخل تحت
هيكل القصيدة .

لكن المقمود بالهيكل هنا : الأجزاء الرئيسة التى
تتكون منها القصيدة ، تلك الأجزاء التى بتناسيها واطرادها
تتماسك القصيدة ، وتتسلسل الفكرة ، وتفضى المعانى إلى
بعضها ، فتشكل رؤية واحدة للشاعر لايفصل بعضها عن بعض .

(١) براءة الاستهلال :

وأكثر ما يتجلى الإحكام فى هيكل القصيدة فى مطلعها الذى يعد بمثابة المفتاح الذى يفتح عالمها المغلق ، ولذا لا غرابة أن يلح البيانىون على الشاعر فى إحكام بنائه "فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ماعنده من أول وهلة" ،^(١) وتأثير القصيدة فى متلقيها يتوقف على جودة المطلع ، وربما شفع لها حسنه متى تحيفها الضعف عندما يخبو نشاط الحالة الشعورية عند الشاعر ، قال حازم القرطاجنى :

"وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شئ فى هذه الصناعة ، إذ هى الطليعة الدالة على مابعداها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقى مابعداها إن كان بنسبة من ذلك ، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها" .^(٢)

وأحذق الشعراء عند أبى هلال هو : "من يتفقد الابتداء والمقطع" ؛ لأنهما بداية القصيدة ونهايتها .^(٣)

ومأخذ البيانىين على براءة الاستهلال تشتمل على المبنى والمعنى .

فمما يتعلق بالمبنى أن تكون ألفاظ الابتداءات ليست عذبة الجرس كاللآئين فى قول البحترى :^(٤)

-
- (١) العمدة ٢١٨/١ .
 (٢) منهاج البلغاء ص ٣٠٩ .
 (٣) المناعتين ص ٤٥٤ .
 (٤) الموازنة ص ٣٩٣ .

قِفَا فِي مَغَانِي الدَّارِ نَسْأَلُ طُلُوكَهَا
عَنِ النَّفَرِ اللَّائِيْنَ كَانُوا حُلُولَهَا (١)

أو أن تكون زائدة لاقيمة لها "كنعم" في قول البحتري :
مِيلُوا إِلَى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نُحْيِيهَا

نَعَمْ ، وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِهَا (٢)
فإنها من قبيل الحشو الذي ليس بالمعنى إليه حاجة . (٣)

أو أن يكثر توظيف المحسن البديعي في المطلع كقول أبي

تمام :

سَلَّمَ عَلَى الرَّبْعِ مِنْ سَلَمَى بِذِي سَلَمٍ
عَلَيْهِ وَسَمٍ مِنَ الْيَّامِ وَالْقَدَمِ (٤)

فقد جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن في
لفظتين . (٥)

أو أن يكون المطلع معقد البناء كقول المتنبي :
وَفَاؤُكُمْ كَالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمِهِ (٦)

بِأَنَّ تَسْعِدًا ، وَالِدَمْعَ أَشْفَاهُ سَاجِمِهِ (٧)

أو أن يكون مصراع البيت غير متناسبين كقول أبي (٨)

الطَّيِّب :

جَلًّا كَمَا بِي فَلَيْكَ التَّبْرِيحُ أَغْدَاءُ ذَا الرِّشَاءِ الْاَغْنِ الشَّيْخِ (٩)

وأما ما يتعلق بالمعنى فكأن يكون البيت غير موافق

لغرضه الذي قيل فيه كقول أبي نواس :

-
- (١) الديوان ١٧٩٢/٣ وفيه عن الأَنَسِ المفقودِ كانوا حُلُولَهَا .
(٢) الديوان ٢٤١٤/٤ .
(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .
(٤) الديوان ١٨٤/٣ .
(٥) الموازنة ص ٣٩٤ .
(٦) الوساطة ص ٩٨ ، الصناعتين ص ٤٥٦ .
(٧) الديوان ٣٢٥/٣ .
(٨) الوساطة ص ٤٤١ .
(٩) الديوان ٢٤٣/١ .

أَرْبَعُ الْبَلَى إِنَّ الْخُشُوعَ لَبَادٍ

(١) عليك ، وإننى لم أخنك ودادى

(٢) فى حضرة البرمكى ، فتطير ، وظهرت الوجمة عليه .

ولو كان الشاعر معاتباً ، أو مستبطناً لم يسترذل

(٣)

ابتدأؤه .

أو أن يشبب الشاعر فى مطلع قصيدته بامرأة يوافق

اسمها اسم بعض نساء الممدوح أو مايتصل به سببه كقول الأعشى

أمام زياد :

(٤) رَحَلْتُ سَمِيَّةَ غُدُوَّةَ أَجْمَالِهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَالِهَا

أو يأتى بما ينغص على الممدوح ، كأن يذكر داءً أو عاهة

لا تتفق ومبادئ اللياقة فى الموقف كقول ذى الرمة لعبد

(٥)

الملك بن مروان - وكانت عيناه تسيلان ماء - :

مَابَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ

(٦) كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَفْرِيقَةٍ سَرَبٌ

أو أن يكون معنى المطلع ، لا يتفق والغرض الذى قصد

إليه الشاعر فيأتى وكأن الشاعر يجهل معناه الذى يطرقه

كقول البحتري :

قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خَطَايَا كَلَالِهَا

(٧) وَسَلْ دَارَ سَعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤَالِهَا

فمع أن لفظه حسن ، فإن معناه ليس بالجيد ؛ لأنه قال

أدنى خطايا كلالها أى : قارب من خطوها الكلال ، وهذا كأنه

(١) الديوان ص ٤٧١ .

(٢) العمدة ٢٢٥/١ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٦٧ .

(٤) الديوان ص ٢٧ .

(٥) الموشح ص ٣٧٤ .

(٦) الديوان ٩/١ .

(٧) الديوان ١٦٢٥/٣ .

لم يقف لسؤال الديار التى تعرض ؛ لأن يشفيه ، وإنما وقف
لإعياء المطى" .^(١)

أو أن يكون غامضا ، يحتاج إلى كثير من التأمل للوصول
إلى فهمه كقول أبى تمام :

هَنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَاحِبِهِ
فَعَزَمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ الشَّارَ طَالِبُهُ^(٢)

أو أن يكون باردا كقول أبى العتاهية :
أَلَا مَالِسِيْدَتِي مَالَهَا أَدَلَّتْ فَأَحْمِلُ إِدْلَالَهَا^(٣)

ولو أنعمنا النظر فى تلك المآخذ لأدركنا البون الشاسع
بين موقفى البيانى والشاعر من اللغة ، وهذا البون هو الذى
خلق نوعا من التباين فى الاعتداد باللغة ، فالبيانى ينكرها ؛
لأنها تتنافى مع معايير الجودة التى ارتضاها ، والشاعر
يؤمن بها ؛ لأنها عمارة روحه ، ومشاعره .

إن الكلمة فى الشعر لا يجب أن تحاكم بمقياس العذوبة أو
الشهرة بمعزل عن سياقها ، فهذا الحكم لا يقتنص من قيم
الكلمة إلا قيمتها الموسيقية ، وهى قيمة لاتمثل إلا جانبا من
قيم كثيرة لاتحصر . فهناك قيم جمالية ، ودلالية ، وشعورية ،
وإنسانية لايمح إغفالها .

فاللّاثين ونَعَم اللّثان تمثّلان جانب ضعف عند الامدى الذى
وقف فى إدراكه لها على جانب العذوبة أو الزيادة غير
المفيدة .

-
- (١) الموازنة ص ٣٨٧ .
(٢) المناعتين ص ٤٥٤ ، وانظر قصة أبى تمام مع أبى
العميثل فى سر الفصاحة ص ٢٢٧ .
(٣) الديوان ٢١٦/١ ، وفيه أدرك السؤل .
(٤) المناعتين ص ٤٥٧ .
(٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، الدكتور شكرى فيصل ،
دمشق ، مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م ، ص ٦٠٩ .
وفيه أدلا .

جزء ان لايتجزآن من لغة الشعر ومعانيه عند الباحثى .
 فالحيز الزمانى والمكانى الذى تشغله الالئين يمثلان
 ذكريات دفينه لدى الشاعر يرغب فى الاستمتاع والتلذذ بذكرها
 فالقوم هم محور السؤال فى القصيدة ، لأن زيادة المبنى
 لاتخلو من زيادة معنى .

ونعم تجعل من التحية أمرا غير عادى ، فهى بمثابة
 التأكيد على أداء التحية .

والقول بالاكثار من المحسن اللفظى مؤداه أن الكلمات
 هنا بمثابة الزينة ، تستحسن بالاقتماد فى استخدامها .
 وتعقيد البناء فى مطلع المتنبي يثير قضية عجز الكلمة
 عن استنطاق الفواعل ، فهذا التعقيد لاينكره أحد لكن مبعثه
 اضطراب النفس الانسانية أمام الموت ، فالبكاء على الطلل
 ليس محطة انطلاق للغرض الاصلى فى القصيدة ، فهذا البكاء
 هو الذى جعل امرا القيس أميرا للشعراء .

ووصف بيت أبى الطيب بعدم التناسب مرده لطف المعنى
 الذى يشير اليه . وقد نفى المعرى عن البيت هذا المأخذ ،
 (١)
 لأنه جعل المصراع بمنزلة البيت ، فكأن المصراعين بيتان .
 وهناك من فسر الانقطاع بين المصراعين بما يعتور
 الشاعر من اضطراب مشاعره مما يظهر جليا على لفته عن وعى
 منه ليدل على تمكن الشوق منه "يفعل الشاعر مثل هذا فى
 النسيب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب

(١) الديوان بشرح المعرى ١/٢٣٩، ٢٤٠ .

عليه ، وليرى أن آشار الاختلاط ظاهرة فى كلامه . وأنه مشغول
(١)
عن تقويم خطابه " .

ومن أدرك التناسب بين مصراعى البيت قال : "وهو أنه
لما أخبر عن عظم تبريحه ، وشدة أسفه بين أن الذى أورثه
التبريح والأسف وهدى إليه الشوق والقلق هو الاغن الذى
شككه غلبة الغزلان عليه فى غذائه ، وهذا الاعتذار قريب" (٢) .
والتناسب بين مصراعى البيت لطيف قد يخفى على الناظر
ولكنه لا يغيب عن المتأمل ، فعظمة التبريح لاتفهم على
حقيقتها بعيدا عن التساؤل الممحوب بالدهشة فى الشطر
الثانى للبيت .

ان قيمة التبريح تتأكد فى ارتباطها بسياق التعجب
المشار فى عجز البيت ومتى انفصل كل جزء بمعناه سقط البيت
كله ، فإذا كان البيت يبدو للناظرين على شفا جرف هار يكاد
ينزلق كلما دفع للمساءلة ، فإن قوته إنما تأتى فيما يبدو
أنه ضعف ، وتماسكه مما يظهر أنه انقطاع .
وكما ارتبطت هذه المآخذ بفهم أولى للغة الشعر ،
يربطها بمواصفات الكلام العادى ، فإن المعنى لم يكن أسعد
حظا من المبنى فى مطالع القمائد إذ ارتبط بالحفاظ على
مواصفات اجتماعية لاصلة لها بالشعر باعتباره قيمة فنية .
إن الذى لا يذكره أحد أن برودة المعانى أو إبهامها فى
مطلع القصيدة ، أو فى أى بيت من أبياتها مما يخرج الكلام
من دائرة الشعر ، وكما أن المعانى المبتذلة لاصلة لها

(١) الوساطة ص ٤٤٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤٤٢ ، وانظر : شرح المعرى ١/٢٤٠ .

بالشعر ، فالمعاني المفرطة فى الدقة والإبهام لاعلاقة لها
بالشعر .

كما أن الذوق العام سلوك حضارى يجب الحفاظ عليه
وترسيخه فى نفوس الناس ، ولكن لا يجب أن ننكر على أبى نواس
قراءة الموت فى عنفوان الحياة ؛ لأنه يصف ما يعتقد ، ولاعلى
الاعشى ذكر سمية ، أو التساؤل عن الدمع المنسكب عند ذى
الرمة .

وهذا ليس حكما نقديا على الشعر ، فجودة الشعر فى
قدرته على التعبير ، وهذا نقد للشعر بما هو خارج عن لغة
الشعر .

ومرد هذا كله إلى "مراعاة المخاطب" ، وربط الشعر
بأغراضه . وقد يكون مثل هذا الشعر ليس جيدا فى موقفه الذى
قيل فيه إلا أنه شعر جميل "وليس هذا العيب مما يقدر فى
جودة الشعر ، إلا أنه لا يحسن" (١) .

وربط مثل هذا الشعر بمواقفه قتل لحيويته ، فهى "فى
الحقيقة ليست سوى وسائل ومجالات يصور فيها الشاعر الحقائق
الشعرية" (٢) .

وحين تنزع من هذا الاتفاق الضيق تصبح كلمة خالدة ،
ورؤية نافذة فى أعماق الحياة .

(١) مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ، ابن نباتة المصرى ،
تحقيق الدكتور عمر موسى باشا ، دمشق ، مطبوعات مجمع
اللغة العربية ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ، ص ٨٤ .

(٢) التكامل فى القصيدة العربية ، د. لطفى عبد البديع ،
مقالة منشورة ضمن مآلحه الدكتور عبد الرحمن بدوى
إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، القاهرة ، دار
المعارف ، ١٩٦٢م ، ص ١٧٤ .

وقد ذهب ابن رشيق في تعليقه لتلك المطالع إلى أنه
"إنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء ، إما من غفلة في الطبع
وغلظ ، أو من استغراق في المنعة ، وشغل هاجس بالعمل يذهب
(١)
مع حسن القول أين ذهب" .

وهذا الفهم لا يكاد يخرج عما سبق لإيمانه العميق
بمراعاة الواقع الخارجى ، وتقدير المخاطب ، وإغفال الشاعر
الذى لا يقول إلا ما يشعر به ، ومع تقديرنا لما يقوله ابن
رشيق ، وإيماننا بجدواه ، فإن لهذا الشعر ملابسات تسوّغ له
مثل هذه اللغة .

(٢) حسن التخلص :

ويسمى براعة التخلص ، وحسن التخلص ، وهو دليل مهارة واقتدار على التصرف فى تأليف الكلام واحكام نسجه ، حين ينتقل الشاعر من معنى الى معنى من غير اشعار بالانقطاع ، ومذهب المحدثين فيه أحسن من مذهب القدماء "الآن مذهب الأوائىل فى ذلك مذهب واحد وهو قولهم عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق ، وحكاية ماعانوا فى أسفارهم : انا تجشمتنا ذلك الى فلان ، يعنون الممدوح ... فسلك المحدثون غير هذا السبيل ولطفوا القول فى معنى التخلص الى المعانى التى (١) أرادوها " .

ومن جیده قول أوس بن حجر يصف السحاب :

دان مسف فويق الأرض هيدبه يكاد يدفعه من قام بالراح
ثم قوله بعد ذلك :

سقى ديار بنى عوف وساكنها ودار علقمة الخير بن صباح (٢)
وانما ينتقل الشاعر من غرض الى غرض حين يعلم أنه بلغ رسالته وحقق بغيته . (٣)

ومما لم يحسن فيه التخلص مدح بعض الرجاز لنمر بن سيار بقصيدة شبب فيها بمائة بيت ، ومدح بعشرة أبيات فقال له نمر : "والله ما أبقيت كلمة عذبة ، ولا معنى لطيفا الا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك ، فان أردت مديحى فاقتمد فى النسيب ، فأتاه فأنشده :

(١) عيار الشعر ص ١٨٤-١٨٧ .
(٢) الديوان ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار صادر ، ط ٣ ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م ، ص ١٨٠ ، ١٥ .
(٣) انظر : الشعر والشعراء ، ٧٥/١ .

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر مدحة في نصر

(١)

فقال نصر : لذلك ولا هذا ولكن بين الأمرين " .

(٢)

ومما عيب في هذا الباب قول أبي الطيب :

(٣)

أحبك أو يقولوا جر نمل شبيرا ، وابن ابراهيم ريعا

وقوله :

أعز مكان في الدنيا سرج سابع

وخير جليس في الزمان كتاب

وبحر أبو المسك الخضم الذي له

(٤)

على كل بحر زخرة وعباب

ويذهب حازم القرطاجنى الى أن بيت التخلص يحتاج الى

قدر من الفطنة والجهد في تحسينه فهو يشبه مطلع القصيدة

"فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة

ونشاطا لتلقى ما يرد ، فان العناية بهذا البيت نحو من

العناية بالبيت الثانى من مطلع القصيد بل ربما كانت

الحاجة الى استشارة عند الانعطاف أكد منها في استشارة ذلك

عند المبدأ ، لكون صور القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط

النفس ربما لم يكن يسيرا ، فكانت الحاجة الى استشارة

النشاط عنده آخذة في الضعف أكد من الحاجة الى استشارته في

(٥)

حال توفره وجمومه " .

وطريق العرب في الخروج أن يكون الكلام متصلا بما قبله

"فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح بقوله (دع هذا) و(عد

(١) الشعر والشعراء ٧٦/١ .

(٢) الوساطة ص ١٥٤، ١٥٥ .

(٣) الديوان ٢٥٣/٢ .

(٤) الديوان ١٩٣/١، ١٩٤ .

(٥) منهاج البلغاء ص ٣٢١ .

(١)

عن ذا) ونحو ذلك سمي "طغرا" و"انقطاعا" .

ولكن هذا الطريق لا يعجب شاعرا كأي تمام ، لأن هذه

اللفاظ لا يمكن أن تدل على تماسك القصيدة قال :

(٢)

دع عنك دع ذا اذا انتقلت الى المدح وشب سهله بمقتضيه

(١) العمدة ٢٣٩/١ .

(٢) الديوان ٢٧٠/١ .

(٣) حسن المقطع :

وحسن المقطع أو جودة الختام يقصد به آخر بيت فى القصيدة "وخير الكلام ماوقف عند مقاطعه ، وبين موقع (١) فصوله " .

وهو آخر ما يعلق بالسمع من القصيدة ، ولذا يجب أن يكون محكم النسيج ، شديد العلوق بالغرض ، متمما للمعنى "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها رغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله (٢) خاتمة " .

وفى هذا البتر حرمان للنفس الإنسانية من اللذة التى تترقبها ، فلا تحصل عليها ، وإذا كان المبدع حريصا على الإشارة والإمتاع فإن هذا لا يتحقق إلا بتلبية رغبات النفس ، وتحقيق آمالها ، وذلك بالمحافظة على استمرار الخيط النفسى الذى يشدها إلى بؤرة العمل، ولا سيما فى نهاية القصيدة حين تكون قد بلغت معها درجة من التفاعل الذى تحتاج إلى رفق بالغ لإنهائه . قال حازم القرطاجنى :

"وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع، لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأشير الإحسان المتقدم عليه فى النفس ولاشئ أقرب من كدر بعد صفو ، (٣) وترמיד بعد إنضاج " .

(٤) وإذا كان هذا هو "قاعدة القصيدة" فإنه "يحسن فيه

(١) الصناعتين ص ٤٦٣ .

(٢) العمدة ٢٤٠/١ .

(٣) منهاج البلغاء ص ٢٨٥ .

(٤) العمدة ٢٣٩/١ .

الدعاء ، وقد كره حذاق الشعراء ذلك ؛ لأنه من عمل أهل الضعف .

على أن خاتمة القصيدة لا يمكن أن تخضع لهذه المقاييس التى أقامها البيانىون كتضمنها الحكمة والمثل السائر ، أو التشبيه الحسن وما إلى ذلك ، فطبيعة التجربة هى التى تحدد نهاية القصيدة ، ولذا ليس من المعقول أن يطالب الشعراء باحتذاء هذه المقاييس الجمالية التى كشف عنها البيانىون ، فلكل رؤية منهجها الخاص فى تشكيل ما يصدر عنها من إبداع .

والذى يتضح أن هذه الجزئيات التى يتأسس عليها هيكل القصيدة تختص بالدرجة الأولى - فى النقد التطبيقي - بـ قصيدة المديح ، وإن كان كل قصيدة بحاجة إلى براعة فى الاستهلال ، وحسن فى التخلص ، وجودة فى المقطع .

ولعل تعدد المعانى فى قصيدة المديح هو الذى أملى هذه الخصوصية ففيها وقوف على الطلل ، ووصف للرحلة والراحلة ، وذكر لشمائل الممدوح .

والملاحظ أن البيانىين لم يهتموا بالانتقال من غرض فرعي إلى آخر - فالمديح مثلا فيه عزة الممدوح ، وعطاؤه ، وذكرؤه ، وحلمه ، ورجاحة عقله . ولعل ذلك يعود كما يقول (٢) فان جيلدر إلى التواصل فى الزمان والمكان .

وهذا الموقف الذى وقفه البيانىون من جزئيات القصيدة مرده عند الدكتور غنيمى هلال إلى التأثر بما قاله أرسطو فى

(١) الصناعتين ص ٤٦٢ .

(٢) بدايات النظر فى القصيدة فمول ج ٢/٦م / ٢٤ ، ١٩٨٦م ، ص ١٥ .

(١)

كتاب الخطابة .

أما كتاب فن الشعر فلم يكن له أثر يذكر فى الأدب العربى ونقده ؛ "لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربى القديم " .^(٢)

ولكن البيانيين قد كشفوا عن هذه الجزئيات قبل أن يترجم كتاب أرسطو "فليس صحيحا أن يُغض الطرف عما كانوا يفضلون النابغة لحسن مطالعه ، وجودة مقاطعه ، وعمن عابوا ذا الرِّمَّة وجريرا وغيرهم من الشعراء فى بعض مطالعهم ؛ لأنها لم تكن تناسب مقام الممدوحين ، وليس صحيحا أن يغفل ما ذكره الجاحظ لشبيب بن شيبة ، وأن يغفل ابن المعتز الذى ذكر عددا من الابتداءات الجيدة للقدماء والمحدثين " .^(٣)

والقول بالمتأخذ السابقة يستند على الاهتمام بالمخاطب فقد اهتم النقد العربى بالمخاطب أكثر من اهتمامه بالمبدع فلانكاد نجد ناقدًا يحدثنا عن سبب اختيار ذلك المطلع ، والقيمة التى تتوارى خلفه ، وعن إيشاره لنوع من التخلص ، أو المقطع ، فكل ما هنالك أنه متشاغل بالقول ، قليل الفطنة فيما يقول .

كما أنه يوحى "بتباين أجزاء القصيدة وتخالفها ، ولن يكون فى الأمر شئ من ذلك لو تناولنا القصيدة من جهة كونها مجال الشاعر لتعبيره الشعرى" ؛ لأننا بهذا نتجاوز مقولات^(٤)

(١) النقد الادبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ،

١٩٧٩م ، ص ٢١٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٩ .

(٣) بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، د. يوسف بكار

بيروت ، دار الاندلس ، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ٢٣٦ .

(٤) التكامل فى القصيدة العربية ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

المقدمة الطلية ، والغرض الاصلى ، والخاتمة ، لتميح
القصيدة كونا شعريا لا يكتمل بناؤه بعيدا عن الاعتداد بهذه
الاجزاء ، فالمقدمة تمثل جزءا مهما من معانى النص كما
تمثلها أبيات المديح سواء بسواء ، وينبع بناء القصيدة
وتناميها من داخلها فلا يحتاج الشاعر إلى الإعلان عنه عند كل
انعطاف .

فالقصيدة وليدة موقف واحد ، وتجربة واحدة ، ومن شأن
هذا أن يجعلها نسيجا واحدا قوامه التكامل والتناسب
والانسجام .

(٤) وحدة القصيدة :

الوحدة مبدأ جمالى فى جميع الفنون ، والوحدة تعنى :
(١)
"تماسك الأجزاء وارتباطها" .

ومن الوحدة تجى قيم الفن والجمال كالانسجام والتناسب
(٢)
والتوازن ، والتطور ، والتمركز ، والتكرار .

ويمكن أن نلمس الوحدة فى البيان العربى بهذا
المفهوم الواسع فى تلاؤم أصوات الكلمة ، وتناسب اللفاظ فى
الجمال ، وتناسب الأبيات والجمال والمعانى داخل النص الشعرى .
وإذا كنا قد تناولنا بعض أصول هذه الوحدة فيما سبق
من خلال الحديث عن الكلمة والتركيب ، فإننا سنتناولها هنا
من خلال البيت والبناء العام للنص .

ويمكن أن نرتقى فى سلم الوحدة تبعاً للمأخذ التى
أخذها القدماء على بعض الشعراء ، وهى وحدة داخلية قوامها
البحث فى الجزئيات عند الدكتور إحسان عباس .
(٣)

والذى سوغ للدكتور إحسان هذا الفهم وقوفه على فكرة
الغرض الشعرى التى فرضت على الشعر من الخارج . والقصيدة
وحدة لاتتجزأ ، فما يبدو عرضياً هو جوهرى فى الحقيقة لاسبيل
إلى الاستغناء عنه .

"والشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى ومن خلال
المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التى يواجهها
(٤)
باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة" .

(١) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، روز غريب ،
بيروت ، دار الفكر اللبنانى ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ٢١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢١ .
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٣٢ .
(٤) دراسة الأدب العربى ، د. مصطفى ناصف ، بيروت ، دار
الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص ٢٣٢ .

وإذا كان القدماء وقفوا عند التناسب بين الكلمات
داخل البيت كما سبق ^(١) ، فإنهم وقفوا عند التناسب بين جملته
فعابوا قول السموءل بن عادياء :
فَنَحْنُ كَمَاءِ الْمَزْنِ مَا فِي نِصَابِنَا
كَهَامٍ ، وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِخَيْلٍ ^(٢)

لأنه "ليس في قوله : ما في نصابنا كهام من قوله : فنحن
كماء المزن في شيء ، إذ ليس بين ماء المزن والنصاب
والكهوم مقاربة ، ولو قال : ونحن ليوث الحرب ، أو أولو
الصرامة والنجدة ما في نصابنا كهام لكان الكلام مستويا ، أو
نحن كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف لكان جيدا" ^(٣) .
على أن التناسب بين الجملتين ، فالعطاء هنا ذو وجهين
من يطلب حد السيف ينله ، ومن يوهب البذل والكرم ينل ما يوهب
فالبخل منفى في الجهتين ، والمناسبة بين الماء والحياة
والموت حية في شعر العرب عرفها السموءل فعبر عنها بأبلغ
تعبير .

وإذا ما وقفنا على البيت المفرد وجدنا البيانيين قد
أوجبوا على الشاعر "أن يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل
ما قبله" ^(٤) . ومما لم يف بهذا المعيار قول طرفة :
وَلَسْتُ بِحِلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً
وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ ^(٥)
"فالمصراع الثاني غير مشاكل للاول" ^(٦) . وفقدان المشاكلة

(١) انظر ص ٧٤ .
(٢) الديوان مع ديوان عروة بن الورد ، بيروت ، دار صادر
بدون تاريخ ، ص ٩١ .
(٣) الصناعتين ص ١٥٠ .
(٤) الموشح ص ٧١ .
(٥) الديوان ص ٤٦ .
(٦) عيار الشعر ص ٢١٢ .

أساء الى المعنى "لأنه أراد : ولست بحلال التلاع مخافة السؤال ، ولكنى أنزل الامكنة المرتفعة لينتابونى فأرقدهم وهذا وجه الكلام ، فلم يعبر عنه تعبيراً صحيحاً ، ولكنه خلطه وحذف منه حذفاً كثيراً فصار كالمتنافر" (١) .

ومثله قول أبى الطيب :

بليت بلى الاطلاع ان لم أقف بها
(٢) وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

قال صاحب بن عباد : "وهذا كلام مستقيم لو لم يعاقبه ويعقبه بقوله : وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه ، فان الكلام اذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان هذا الكلام من أرذل مايقع لصبيان الشعراء ، وولدان الأدباء" (٣) .

ورد القاضى الجرجانى على من قال : انه أراد التناهى فى اطالة الوقوف فبالغ فى تقصيره فقال : "وكم عسى هذا الشحيح بالغا مابلغ من الشح ، وواقعا حيث وقع من البخل أن يقف على طلب خاتمه ، والخاتم أيضا ليس مما يخفى فى الترب اذا طلب ، ولا يعسر وجوده اذا فتش" (٤) .

والتناسب واضح فى بيت طرفة فالمعنى : "أنى لست ممن يستتر فى القلاع أى لأنزلها مخافة ، فتواريئى من الناس ، حتى لايرانى ابن السبيل والضعيف ، ولكن أنزل الفضاء ، وأرقد من يستر فدنى ، وأعين من استعاننى" (٥) .

أما بيت أبى الطيب فلا يمكن ادراك التناسب بين شطريه ما لم نعرف القيمة العرفية للخاتم فى الشعر العربى ، فهى

-
- (١) المناعتين ص ١٤٩ .
(٢) الديوان ٣/ ٣٢٨ .
(٣) الكشف عن مساوىء المتنبرى ص ٢٥١ .
(٤) الوساطة ص ٤٧١ .
(٥) شرح القمائد العشر ص ١٢٥ .

قيمة أشيرة أنشد ابن برى :

ياهند ذات الجورب المنشق
(١)
أخذت ختيامى بغير حق

وأنشد الفراء لبعض بنى عقيل :

لئن كان ماحدثته اليوم صادقا

أصم فى نهار القيظ للشمس باديا

وأركب حمارا بين سرج وفروة

(٢)

وأعر من الخاتم صغرى شماليا

وخاتم الكتاب هو الذى يمونه ويمنع الناظرين عما فى

باطنه .

ولقد أدرك جانبا من هذه القيمة فى معرض دفاعه عن البيت بقوله : "وأحسن مايمكن أن يقال انما أراد : أنا أقف بها وقوفا زائدا على عادة من وقف قبلى على أطلال حبيبته ، كما أن وقوف الشحيح اذا ضاع خاتمه يكون زائدا على وقوف غيره ، وطلبه له أشد .

قيل : انما خص الخاتم ، لأنه ربما كان فضة كثيرة القيمة جليل الخطر ، وهذه صفته . فالوقوف على طلبه يدوم ، والبحث عنه يطول من كل واحد ، وهو من الشحيح أكثر ، ومنه (٣)
أطول " .

فالخاتم يحمل قيمة عميقة ، وعمقها انما يتأتى لها من جانبين من جانب الشح الذى يتملك الرجل ، ومن جانب دلالة الكلمة فى العرف .

(١) لسان العرب (ختم) بلا نسبة .
(٢) شعراء بنى عقيل وشعرهم فى الجاهلية والاسلام ، الدكتور عبد العزيز الفيصل ، الرياض ، شركة العبيكان ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ ، ص ١٦٥ .
(٣) الديوان بشرح المعرى ١٧٠١٦/٣ .

ولذا فالنظر الى الكلمة يجب أن يحيط بأبعادها ،
وصيرورتها فى الشعر فالقضية ليست قضية شح فقط ، فهى قضية
وجود أو عدم ، فالخاتم ليس حلية كمالية ، ولكنه قطعة من
الرجل .

والخاتم فى رمزية الحلم يدل على الأمان والسلطان
والمال والولد ، وضياعه يدل على حدوث أمر مكروه فى
السلطان والمال ، وسقوط فمه يدل على الموت والفقد للمال
(١)
والولد .

فمكانة الخاتم هى التى فرضت طول البحث على الشحيح ،
ولذلك لاغرابة أن يدعو المتنبى على نفسه بالبلى ان لم يقف
مثل موقف هذا الرجل ، ذلك الموقف الذى ان لم يف به توقته
العواذل كما يتوقى الفارس الفرس الجامح .

كثيرا توقانى العواذل فى الهوى

كما يتوقى ريش الخيل حازمه

ومن المشاكلة مشاكلة الاشطار فى أبيات القصيدة ، أى
أن يكون شطر كل بيت مشاكلا لشرط البيت الآخر ، وقد عيب على
امرىء القيس قوله :

كأنى لم أركب جوادا للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل

(٢)

لخيلى ، كرى كرة بعد اجفال

قال العلوى : "وهما بيتان حسان ، ولو وضع مصراع كل

(١) تعطير الأنام فى تعبیر المنام ، عبد الغنى النابلسى ،

بيروت ، دار الفكر ، بدون تاريخ ١٨٨/١ .

(٢) الديوان ص ٣٥ .

واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء
(١)
النسج" .

ويرى العلوى أن الخلل واقع فى هذا الشعر من جهة
الرواة الذين سمعوا الشعر على غير جهته فأدّوه على غيرها
(٢)
سهوا .

فقد كان يروى :

كأَنّى لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ
لِخَيْلى : كَرِّى كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الزَّقَّ الرَّوِّى لِيَذَّةٍ
(٣)
وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالِ

"لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل ، وذكر الخمر مع
(٤)
ذكر الكواعب أحسن" .

وقد دافع أبو الطيب عن بيتى امرئ القيس دفاعا يشهد
بفطنة الشاعر ، ومعرفته مسالك الشعر و"إنما يعلم ذلك من
دفع فى مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته" .
(٥)

فقال لسيف الدولة عندما أخذ عليه بعض شعره الذى خالف
بين أشطار أبياته : "إن صح أن الذى استدرك هذا على امرئ
القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا
ومولانا يعرف أن البزاز لايعرف الثوب معرفة الحائك ؛ لأن
البزاز يعرف جملة ، والحائك يعرف جملة وتفصيله ؛ لأنه
أخرجه من الغزلية إلى الثوبية ، وإنما قرن امرؤ القيس لذة

-
- (١) عيار الشعر ص ٢١٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
(٣) عيار الشعر ص ٢١٠ ، الموشح ص ٣٨ ، ٣٧ ، الصناعتين
ص ١٥١ ، ١٥٠ .
(٤) الصناعتين ص ١٥١ .
(٥) دلائل الإعجاز ص ٢٧٢ .

النساء بلذة ركوب الخيل ، وقرن السباحة فى شراء الخمر
(١)
للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء " .

و ادراك التناسب بين شطرى بيتى امرىء القيس ادراك
لصيرورة معنى من معانى الشعر فى أفق العربية ، وهو اقتران
الشجاعة بالمرأة والخمر ، اذ أن هناك علاقة تلازمية بين هذه
المكونات الجمالية عند الشاعر الجاهلى لاتكاد تنفصم عراها .
فعنقرة العبسى لاتذكر شجاعته الا مقرونة بابنة مالك ،
وبزجاجة الخمر التى لاتنال من عرضه ، ولاتخذش كبرياءه .

فاذا شربت فأننى مستهلك

مالى ، وعرضى وافر لم يكلم

واذا صحت فما أقصر عن ندى

وكما علمت شمائلى وتكرمى

وحليل غانية تركت مجدلا

تمكو فريمته كشدق الأعلم

عجلت يدائى له بمارن طعنة

ورشاش نافذة كلون العندم

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

(٢)

ان كنت جاهلة بما لم تعلمى

وعمرو بن معديكرب يقول :

يفحصن بالمعزاء شدا

لما رأيت نساءنا

بدر السماء اذا تبدى

وبدت لميس كأنها

تخفى وكان الأمر جدا

وبدت محاسنها التى

(١) الديوان بشرح العكبرى ٣/٣٨٦ .

(٢) الديوان ص ٢٠٦، ٢٠٧ . والحليل : الزوج . تمكو : تصوت
بالدم . فريمته : بضعة فى مرجع الكتف . الأعلم :
البعير . المارن : الرمح اللين . ورشاش النافذة :
نضح دم الضربة . والعندم : شجر أحمر ، وقيل : دم
الغزال .

نَازَلْتُ كَبَشَهُمْ وَلَمْ أَرَّ مِنْ نِزَالِ الْكَبِشِ بَدَا^(١)

فالشجاعة ترتبط فى الشعر العربى بالمرأة ، والخمرة ،
وكان الشاعر يقيم حياته على نوع من التوازن بين الأمن
والخوف ، والعنف والطمانينة ، والواقع والحلم .
وفى هذا التلازم تتجلى قوة شعر امرئ القيس ، فركوب
الجواد للذة الصيد ، وتبطن الكواعب يناسبه شراء الخمر
والكرم والشجاعة .

ولعل أبا أحمد العسكرى قد أدرك شيئا من هذا التناسب
عندما قال : "والذى جاء به امرؤ القيس هو الصحيح ، وذلك
أن العرب تضع الشئ مع خلافه ، فيقولون الشدة والرخاء ،
والبؤس والنعيم ، وماجرى مع ذلك"^(٢) .

ولم يقف البيانىون فى بحثهم عن تناسب الأبيات عند شعر
الشاعر الواحد ، بل تلمسوا ذلك التناسب بين معانى الشعراء
وأقاموا بينها تناسبا رأوا أنه وحده القادر على الوفاء
بمطلبات التناسب الحقيقى ، ولذا عابوا قول ابن هرمة :

وَإِنِّى وَتَرَكِى نَدَى الْأَكْرَمِئِينَ وَقَدْحِى بِكَفِّى زِنَادًا شَحَا
كَتَارِكَةً بَيْضَهَا بِالْعَرَاءِ وَمُلْبَسَةً بَيْضَ أُخْرَى جَنَاحًا^(٣)

وقول الفرزدق :

وَإِنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِى

سَرَابِيلَ قَيْسٍ أَوْ سَحُوقَ الْعَمَائِمِ

كَمَهْرِيْقِ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّةَ

سَرَابٍ أَذَاعَتْهُ رِيَّاحُ السَّمَائِمِ^(٤)

(١) الديوان ص ٦٨، ٦٩ .

(٢) الصناعتين ص ١٥١ .

(٣) شعر ابراهيم بن هرمة القرشى ، تحقيق محمد نفاع ،
حسين عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ، بدون
تاريخ ص ٨٧ . وفيه بكفى زندا .

(٤) الديوان ص ٦١٦ وفيه : تباين قيس ، وأشارته رياح .

وقالوا : "كان يجب أن يكون بيت لابن هرمة مع بيت

للفرزدق ، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة فيقال :

وَإِنِّي وَتَرَكِي نَدَى الْأَكْرَمِينَ وَقَدَحِي بِكَفَى زِنَادًا شَحَاحًا
كَمُهْرِيْقٍ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّةُ سَرَابٍ أَذَاعَتْهُ رِيَّاحُ السَّمَائِمِ

ويقال :

وَإِنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِي
سَرَابِيلَ قَيْسٍ أَوْ سَحُوقَ الْعَمَائِمِ
كَتَارِكَةٍ بَيَّضَهَا بِالْعَرَاءِ
وَمَلْبَسَةٍ بَيَّضَ أُخْرَى جَنَاحًا

حتى يصح التشبيه للشاعرين جميعا ، وإلا كان تشبيها

(١)

بعيدا غير واقع موقعه الذي أريد له .

وتأمل تأليف الشعر ، وتنسيق أبياته مبداء جمالى لا يقل

فى أهميته عن عمق الرؤية وجدتها ، إلا أن التأليف فى الشعر

قد يستعصى إدراكه على النظر المتعجل ؛ لأنه جاء مخالفا

لما كان يتوقع ، ولذا لا يكفى لإدراكه الوقوف على الظاهر ،

فهذا مما يجب القيم المتوارية التى يؤسس عليها الشاعر

بناء لغته .

فالنظر المتعجل يفترض أن ترك ندى الأكرمين ، وقدح

الزناد الشحاح مما يتناسب مع إهراق الماء بالفلاة ، عند

رؤية السراب الخادع . وأن هجاء تميم وارتشاء سرابيل قيس

مثل القطاة التى تترك بيضها بالعراء وتلبس بيض الأخرى

جناحها .

(١) عيار الشعر ص ٢١١ ، الموشح ص ٣٧١ ، المناعتين ص ١٥١
سر الفماحة ص ٢٥٥ ، ٢٥٦ .

فهذا النظر لايسوغ أن يكون ترك الآخر، كترك الذات والتخلي عنها ، وإنما يسوغ أن يكون بمنزلة إراقة الماء بالفلاة .

ولكنه يسوغ أن يكون حال من يهجو تميما ويرتشى سراويل قيس أو سحوق العمائم كحال التى تترك بيضها بالعراء وتلبس جناحها بيض أخرى ، وينكر فى الوقت ذاته أن يكون هجاء تميم كإهراق الماء بالفلاة .

لكن الشعر له آفاق أخرى حين تتكسر الحواجز فى رؤية الشاعر الإنسان فيصبح ترك ندى الآخرين بمنزلة التخلي عن الذات أو ماهو حفاظ على الذات ، وتصبح الذات بمعزل عن الآخر لاقيمة لها وكلاهما ترك فالتخلي عن الخصال الكريمة تخل عن الذات وإنكار لوجودها .

وهجاء تميم ... لايناسبه ترك البيض بالعراء فالقضية ليست قضية اهتبال فرص ، إنها قضية وجود لايعرفها حق معرفتها إلا من أنعم النظر فى مرامى الكلام ، وأدرك قيمة الكلمة وإيحاءاتها ، فالهجاء انتزاع للمكارم ، وقتل لقيم النفس الإنسانية الشريفة ، وهذا الجرم لايفى بإبرازه الترك الذى ربما أعقبته عودة ، وإنما يناسبه من يهرق ماءه بالفلاة فكلاهما هلاك .

أضف إلى هذا مايمكن أن يصنعه تناسب العلوى من تشويه للغة الشعر عند الشاعرين ، فكل شاعر له معجمه الخاص ، ومنهجه فى النظر إلى الأشياء .

وهذا منهج خطير فى نقد الشعر يمرقنا عن تأمل النصوص ويغرينا بالاعتداد بما لانهن ، ورحم الله العلوى الذى قال "وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات

يصفونها فى أشعارهم فلا يمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ،
ولا يفهم مثلها إلا سماعا ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع
ماتسمعه من ذلك عند فهمك" (١) .

ومن جماليات الشكل فى القصيدة العربية أن يستقل
البيت بمعناه ، وألا يكون بحاجة إلى بيت آخر يكمل معناه
وما جاء بخلاف هذا فهو "المبتور" ، وهو : "أن يطول المعنى
عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطعه بالقافية ،
ويتمه فى البيت الثانى" (٢) .

كقول امرئ القيس :

أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ بْنِ عَمْرٍو
وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرٍ ذِي الْقِيَابِ

نقص المعنى فأتته بقوله :

أَرْجَى مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لَيْنًا
وَلَمْ تَغْفُلْ عَنِ الصَّمِّ الصَّلَابِ (٣)

وقد سماه أبو هلال التضمين . وإنما يعاب التضمين إذا

كانت قافية البيت الأول شديدة التعلق بالبيت الثانى .

أما إذا كان علوق القافية بما بعدها ضعيفا ، بأن كان
فى الأول اقتفاء للثانى ، وفى الثانى افتقار إلى الأول فهذا
لا يعد عيبا ، وإن كان فيه تضمين كقول امرئ القيس أيضا :

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا
وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ وَمِنْ حُجْرٍ

(١) عيار الشعر ص ١٦ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٢٢ .

(٣) الديوان ص ٩٩ وفيه عن الصم الهضاب . ولم تغفل : يعنى
الصروف .

(٤) المناعتين ص ٤٢ .

سَمَاحَةٌ ذَا ، وَبَرِّذَا ، وَوَفَاءَ ذَا
 وَنَائِلَ ذَا ، إِذَا صَحَا ، وَإِذَا سَكِرَ^(١)
 وهذا هو الاقتضاء .^(٢)

وخير الشعر مالم يحتج بيت منه إلى بيت آخر يكمل معناه ، وجعل بعضهم استقلال البيت بمعناه دليلا على براعة الشاعر ، "واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده ، أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذى يجمع المعنيين فى بيت أشعر من الذى يجمعهما فى بيتين"^(٣) .

الا أن استقلال البيت بمعناه لايعنى ألا يكون بين أبيات القصيدة رابط يجمعها ، فتراسل المعانى واطرادها شرط جمالى فى القصيدة وإن استقل البيت بمعناه .

فعمرؤ بن لجا يؤكد تفوقه الفنى على ابن عمه بأن شعره يقوم على المشاكلة والاثتلاف "أنا أشعر منك ، قال له : وكيف ؟ قال : إنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه"^(٤) .

وكل شعر يخلو من هذا الشرط فهو كبحر الكبح الذى يقع غير مؤتلف ولامتجاوز ، وهو الشعر المتكلف عند ابن قتيبة : "وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفظه"^(٥) .

-
- (١) الديوان ص ١١٣ .
 (٢) الموشح ص ٤٩ .
 (٣) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٤ .
 (٤) الموشح ص ٥٥٢ .
 (٥) قال أبو البدياء الريحاني :
 وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الْكَبَشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ
 لِسَانٌ دَعَىٰ فِي الْقَرِيفِ دَخِيلَ
 (٦) الشعر والشعراء ٩٠/١ .

على أن فكرة استقلال البيت بمعناه لقيت من رفضها ،
فابن الأثير يرى أن تعلق البيت الأول بالثاني أمر لا يعيب
الشعر "وهو عندي غير معيب ، لأنه وإن كان سبب عيبه أن يعلق
البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا ، إذ لا فرق
بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين
من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالآخر" (١) .

والبناء الفني للقصيدة العربية بناء منسجم محكم بخلاف
ما ذهب إليه هاملتون جب ومن سعى مسعاه أمثال أحمد أمين من
أن البناء الفني عند العرب يقوم على بواعث منفصلة لا انسجام
بينها ، ولارابط سوى رابط العقل ، والذي أملى على جب وأحمد
أمين هذه الرؤية قياس تجربة فنية على تجربة فنية أخرى
مغايرة ، إذ لا يلزم أن تكون القصيدة العربية مطابقة في
بنائها لبناء القصيدة الغربية ؛ لأن لكل أمة أشكالها
الفنية التي تؤمن أنها قادرة على التعبير عن مشاعرها ،
وأن تلك الأشكال لا يمكن فهمها بمعزل عن حياة تلك الأمة
وطريقة تفكيرها .

كما أن استقلال البيت بمعناه قد أغرى هؤلاء بما قالوا ،
وهذا سوء فهم لجماليات البناء في القصيدة العربية إذ
لا يعنى ذلك أن تكون أبياتا ملفقة لارابط بينها إلا الوزن
والقافية . فاستقلال البيت بمعناه الجزئى لا يخرج من الأفق
العام للمعنى الكلى للقصيدة . فغصن الشجرة يستقل بنفسه ،
لكنه يظل مرتبطا بالأصل ، ويتأثر بكل العوامل المؤثرة في
ذلك الأصل .

(١) المثل السائر ٢٠١/٣ .

(٢) بناء القصيدة في النقد العربى القديم ص ٣٣٢ .

فهناك نوع من التداعى يبتعد بالشاعر عن معناه الذى يتحدث فيه أو غرضه إلى غرض آخر بلا انقطاع ، وعلى هذا النسق يقوم معمار القصيدة . فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا
(١)
نقض تأليفها " .

وهذا التناسب بين الأبيات ، وإن استقل كل بيت بمعناه يجعل من القصيدة وحدة متكاملة يفضى بعضها إلى بعض "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه فى صفة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه ، وتعفى معالم جلاله " .
(٢)

وخروج القصيدة بهذه الصورة يهبها قبولا لدى متلقيها ؛ لأن النفس الإنسانية مفطورة على حب التكامل والانسجام فى كل شئ ، كما أنها مجبولة على النفور من التنافر الذى لا يحمل قيمة ولا يمثل رؤية .

وهذا هو الاحتفال بالمنعة والافتقار ، "فالاحتفال والمنعة فى التمايزات التى تروق السامعين وتروهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التماوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه " .
(٣)

(١) عيار الشعر ص ٢١٣ .

(٢) حلية المحاضرة ص ٢ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٣١٧ .

ومن الاخلال بمبدأ التناسب الكلى للقصيدة اختلاف نسق الكلام ، وذلك بأن يجمع الشاعر بين الجيد والردى ، كالذى أخذه ابن عمار على بشار ، قال عنه انه : "يأتى من الخطأ والاحالة بما يفوت الاحماء مع براعته فى الشعر والخطب ، وقد قيل : انه ينظم الشذرة ، ثم يجعل الى جانبها بعة" (١) .

وقد كثر هذا المأخذ على شعر أبى تمام لأن شعره كان "مختلفا لايتشابه" ولذا فهو "يعلو علوا رفيعا ، ويسقط سقوطا قبيحا" (٢) (٣) .

ومما له مساس بهيكل القصيدة وشكلها الفنى "الطول والقصر" . وقد اختلفت نظرات القدماء فى الحكم على القصيدة من هذا الجانب ، فالجاحظ يرى أن قصيدة المديح مما تجب الاطالة فيه ، ولذا فالشعراء "أذا أنشدوا الشعر بين السماطين فى مديح الملوك أطالوا" (٤) . والاطالة فى مثل هذا الموقف بلاغة ، لأنها وقعت فى موقعها اللائق بها "وللاطالة موضع وليس ذلك بخطئ ، وللاقلال موضع وليس ذلك من عجز" (٥) .

أما ابن قتيبة فلايربط الجودة بالاغراض ، وانما يحيلها الى فطنة الشاعر "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفس ظمأ" (٦) الى المزيد " .

-
- (١) الموشح ص ٣٩٠ .
 - (٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ٣/١ .
 - (٣) الامتاع والمؤانسة ، التوحيدى ، صححه وضبطه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، ١٨٦/٣ .
 - (٤) الحيوان ٩٣/١ .
 - (٥) المصدر نفسه ٩٣/١ .
 - (٦) الشعر والشعراء ٧٦،٧٥/١ .

ومن القدماء من قدم شاعرا على آخر لطول نفسه فى بناء
القصيدة ، فأصحاب الأعشى يقدمونه على غيره من شعراء
الجاهلية ، لأنه " أكثرهم طويلة جيدة " ، والأسود بن يعفر
يمدح بأنه " له واحدة رائعة طويلة " .^(١)
^(٢)

وهناك من ربط مسألة الطول والقصر فى القصيدة بالغاية
التي ترمى اليها فمن أثر الايجاز فلأنه يريد لقصيدته الحفظ
ومن فضل الإطالة فلأنه يريد الإبلاغ ، وقد جمع أبو عمرو
الغايتين فى جوابه لمن سأل : " أكانت العرب تطيل ؟ فقال :
نعم لتبلغ ، قيل : أفكانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها " .^(٣)
أما ابن جنى فكان يرى أن العرب يطنبون ويوجزون إلا
أنه رأى أن الإيجاز خميمة جمالية فى فن القول عند العرب
فهم وان أطالوا فانهم الى الإيجاز أميل .^(٤)

وطول القصيدة أو قصرها ، لايمكن أن يكون جميلا أو
قبيحا فى حد ذاته ، فمرد ذلك كله الى قدرة الشاعر على
تحميل القصيدة مايجب أن تحمل من الدلالات الخمية ، وأن يظل
محافظا على صدق العاطفة فلا تخبو فى آخر القصيدة ، مما يجعل
منها نظما لاروح فيه .^(٥)

-
- (١) طبقات فحول الشعراء ٦٥/١ .
(٢) الممدر نفسه ١٤٧/١ .
(٣) الخمائص ٨٣/١ .
(٤) الممدر نفسه ٨٣/١ .
(٥) للاتساع فى هذه القضية انظر الجهد المميز للدكتور
يوسف بكار فى بناء القصيدة فى النقد العربى القديم
ص ٢٧٤، ٢٤٠ .